

الدكتور / محمد غنيمى هلال

النقد الأدبي العملي



النقد الأدبي الحديث

تأليف

الدكتور محمد غنيمي هلال



عنوان الكتاب: النقيض الأدبي الحديث
اسم المؤلف: الدكتور / محمد غنيمي هلال
تاريخ النشر: أكتوبر ١٩٩٧

رقم الإيداع: ٣٩٨١ .

الترقيم الدولي: 8 - 182 - 286 - 977 - I . S . B . N

تصميم الغلاف: م. محمد العتر

الناشر: دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع

المركز الرئيسي: ٨٠ المنطقة الصناعية الرابعة

مدينة السادس من أكتوبر

ت: ٣٣٠٢٨٧ - ٣٣٠٢٨٩ / ١١ .

فاكس: ٣٣٠٢٩٦ / ١١ .

مركز التوزيع: ١٨ ش كامل صدقي - الفجالة - القاهرة .

ت: ٥٩٠٩٨٢٧ - ٥٩٠٨٨٩٥ / ٢ .

فاكس: ٥٩٠٣٣٩٥ / ٢ .

ص.ب: ٩٦ الفجالة

إدارة النشر: ٢١ ش أحمد عرابي - المهندسين - القاهرة

ت: ٣٤٦٦٤٣٤ - ٣٤٧٢٨٦٤ / ٢ .

فاكس: ٣٤٦٢٥٧٦ / ٢ .

ص.ب: ٢٠ أمبابة

بسم الله الرحمن الرحيم

تقديم

تمثلت نواة هذا الكتاب في الطبعة الأولى من كتابي : المدخل إلى النقد الأدبي الحديث . وكنت قد قصدت فيه إلى تيسير ممارسة النقد الحديث للقارئ العربي ، على أساس نظري منهجي لا يمكن أن يكمل - وبخاصة في نقدنا العربي - إلا بتتبع الجانب التاريخي للنقد العالمي الذي تأثر به نقدنا العربي القديم ، وبالوقوف على الأسس الجمالية العامة التي أثرت في نقدنا الحديث ولها مع ذلك مصادرها وأسسها القديمة ، لنصل نقدنا الحديث بالتيارات النقدية والأدبية العالمية التي لا غنى في النهوض بأدبنا .

وفي الطبعة الثانية من كتابي السابق زدت فيه بما كاد به أن يبلغ ضعف حجمه الأول . فأضفت إليه كثيراً من مذاهب النقد وفلسفاته الجمالية والإجماعية ، وأأكملت دراسة الأجناس الأدبية .

وتبين لي عقب ذلك قصور تسميتي للكتاب بالمدخل إلى النقد الأدبي ، كما نبين ذلك من كبار نقادنا المعاصرين ومنهم الصديق الأستاذ الدكتور محمد مندور ، وعلى رأسهم الأستاذ الكبير عباس محمود العقاد .

وقد زدت اقتناعاً بضرورة تغيير إسم الكتاب في هذه الطبعة ، بعد أن أكملتها باستيعاب دراسة جميع مذاهب النقد الحديث ، والكشف عن التيارات المعاصرة وتقويمها ، مع ربطها بجوانب التجديد في أدبنا المعاصر . فأثرت له هذا الإسم الجديد : النقد الأدبي الحديث ، كما تولد من مصادره الأولى القديمة ، وكما تطور على حسب فلسفات الجمال الحديثة ، ونظريات الأجناس الأدبية ، والمذاهب النقدية .

وإلى جانب الشروح والمذاهب التي أضفتها إلى هذه الطبعة ، قمت بهذيب كثير مما كتبه في الطبعتين السابقتين ، وتشذيب ما سبق أن دونته فيها ، إما بالحذف

ولما بالتنقيح ، وإن بقى المنهج العام واحداً ، وهو عرض تيارات النقد وفلسفاته العالمية والعربية ، مع تعزيز الجانب النظرى بالأمثلة والتطبيق على الآثار الأدبية ، عالمية كانت أم محلية .

وما زالت غاييتى الأولى من هذا الكتاب هى غاييتى من كُتبت الأخرى فى النقد وفى الدراسات المقارنة ، ألا وهى دعم الوعي النقدي ، بإقامته على أساس نظرى عملى معاً ، عن إيمان بأنه لا غنى عن الجانب النظرى فى النقد بعد أن أصبح علماً من علوم الدراسات الأدبية كما هو شأنه اليوم بين أهل الآداب الكبرى العالمية .

ومما يؤسف له أن هذه الحقيقة — على وضوحها — لا زالت مثار جدال لدى بعض الأدعياء فى هذا المجال ، ممن يريدون أن يرجعوا بالنقد الأدبى إلى الوراء قرونًا ضارية فى القدم ، سابقة على عهد أفلاطون وأرسطو ، حين لم يكن للنقد المنهجى وجود . ولا يدري هؤلاء أنهم بذلك يثدون النقد ، ويخرجون فيه على ما استقر فى العالم من قيم جمالية وأسس نظرية ، بها استحق النقد أن يسمى علماً من العلوم الإنسانية الأدبية ، كما شرحنا ذلك ، ودلنا عليه فى مقدمة هذا الكتاب ، وكما يتضح أجلى اتضاح من ثنايا هذه الدراسة حتى فى المذهب التأثرى ذاته إذا فهم حق الفهم فى دعوة أصحابه أنفسهم (١) . ويقلل هؤلاء الأدعياء من أنبل مجهود فكرى ، وهو الجانب النظرى الذى هو أساس للجوانب الفنية والعلمية حتى فى العلوم التجريبية نفسها . فقد صار الطب علماً حين توافر له الجانب النظرى فى صورته التامة فى القرن التاسع عشر ، وكذلك العلوم الأخرى مما هو معلوم لا يحتاج إلى توضيح . ولا نريد أن سهط بالنقد إلى مستوى المهن العلمية المحضنة التى لم يتوافر لها — بعد — جانب نظرى ، ولا زالت تتعلم بمجرد الممارسة والاحتراف (٢) : على أننا مؤمنون بأن هذا العلم من علوم الدراسة الأدبية لا بد فيه — إلى جانب الإحاطة بنظرياته ومذاهبه وتاريخها — من التدقيق والتدربة والممارسة ، والوقوف على رصيد

(١) أنظر صفحات ٣٢٨ - ٣٣١ من هذا الكتاب .

(٢) نقصد التلمذة العلمية المحضة أو ما يطلق عليه apprenticeship

apprentissage كالحلقة والحداثة والتجارة مثلاً .

رحب من التجارب الأدبية في مختلف الآداب ، شأنه في ذلك شأن كل علم من العلوم ذات الجانب النظرى والعلمى معاً . وللناقد الأصيل — بعد هذا الاطلاع وهذه الخبرة — أن يمزج بين الآراء والنظريات في ممارسة للنقد ، أو يفضل بعضها على بعض في وجهته الخاصة ، أو يتجاوزها جميعاً ليخلق جديداً ، ولكنه لن يبتكر شيئاً ذا قيمة ، ولن تتم له ملكة النقد ما لم يحيط بآثار الإنسانية في هذا العلم . فليس من جديد جدة مطلقة في تاريخ الفكر الإنساني ، ولا ابتكار دون رجوع إلى التراث العالمى والموضعى في شتى موارده ، القديم منه والحديث ، وللناقد بعد ذلك حريته بالاطلاع والوعى الناضج ، كي تبين أصالته في الوحدة الخالقة التي لا حدود فيها ولا تحكم .

من أجل هذا قد اتخذت النقد العربى — قديمه وحديثه — محوراً لهذه الدراسات تلاقيه مع تيارات النقد العالمية القديمة والحديثة أو افتراقه عنها .

ونعتقد أننا بعرضنا لاتجاهات النقد اليونانى القديم ، وتوضيحنا لأدق خصائصه — في الباب الأول من هذا الكتاب — قد ألقينا ضوءاً لا غنى عنه في الكشف عن جوانب النقد العربى القديم أولاً ، ثم النقد الحديث .

وذلك أن دراسة النقد العربى ، دون شرح أصالة هذا النقد ومبلغ تأثيره بسواه ، دراسة ناقصة يعوزها الجانب العلمى الذى يعنى به كل من يتصدى لدراسة النقد وقضاياها دراسة علمية ، على نحو ما يقوم به الدارسون في الآداب الحية الأخرى .

وفى دراستنا للنقد العربى القديم — في الباب الثانى — حاولنا أن نوضح قيمة الجهد الذى قام ببذله نقاد العرب في مختلف نواحيه وتفصيلاته ، ولكن في ضوء النقد القديم من ناحية ، ثم في ضوء النقد الحديث من ناحية أخرى . ولذلك قسمنا هذا الباب — على حساب الأجناس الأدبية وإدراك نقاد العرب لوحدة العمل الأدبى وصياغته — إلى فصول تتفق نوعاً من الاتفاق مع الفصول العامة التى بحثنا فيها فلسفة أرسطو ونظرياته المختلفة ، ثم حرصنا على أن تتشابه هذه الفصول نفسها مع النواحي التى يعنى بها نقاد العصر الحديث . وذلك كي يسفر هذا التقسيم — وما

اشتمل عليه من شرح — عن قيمة النقد العربي بالقياس إلى النقد القديم من جانب ، وإلى النقد الحديث من جانب آخر .

وخصصنا بالنقد الحديث الباب الثالث ، فبحثنا — في فصوله الأربع — أسس الحمال الفلسفية وأثرها في النقد الحديث ، ثم الشعر ونظرياته الحديثة ، ثم القصة كذلك ، مع مقارنتها بالمرحبة في نواحيها القصصية وخصائصها الفنية ثم المسرحية في تياراتها العالمية بعد أرسطو مع تقويمها وربطها بتيارات التجديد في أدبنا الحديث .

وفي هذا الباب قد أوضحنا مبلغ إفاقتنا من تيارات النقد الحديثة في نواحي الأدب الفنية ، وفي تجديد الأجناس الأدبية ، ثم في النظرة إلى وحدة العمل الأدبي وأهدافه . وفي هذا التجديد بعدنا كثيراً عن الموروث من أدبنا وتقننا على سواء ، ولكنه بعد لا خوف منه ولا خطر فيه ، بل هو الخير كله . فكما لم تنقطع صلة أسلافنا القدامى بتيارات النقد في الآداب الأخرى في عصور نهضتهم — كما سيتضح هذا كل الوضوح من دراستنا — كذلك لم تنقطع ولن تنقطع هذه الصلة في أدبنا الحديث ، كي ينهض النقد والآداب ، فيؤديا رسالتهما على نحو ما أدتها جميع الآداب العالمية التي سلكت نفس السبيل في اتصالها بغيرها من الآداب . وسيتجلى ذلك في شرحنا لمفهوم النقد الحديث وطبيعة التجديد فيه ، في مقدمة هذا الكتاب ، ثم ثانياً دراستنا لمواطن التلاقى بين نقاد الآداب جميعاً ، وتعاونهم — في صلاتهم الدائبة — على نضج المعاني الفنية والهوض بالآداب القومية .

ومنهجنا في هذه الدراسة قائم على العناية كل العناية ببيان وجوه الشبه والفروق — على سواء — بين النقد العربي وما سواه من النقد قديمه وحديثه . وذلك أن الاختصار على وجوه الشبه — كما هو منهج بعض الباحثين — قصور وتضليل . وإنما تتضح الآراء وقيمتها ببيان أصولها التاريخية ، ثم ببيان تشابهها ومفارقتها لهذه الأصول ، مع شرح الأسباب التاريخية للمفارقات ، وذلك كي تتميز العناصر الأصيلة من العناصر الدخيلة .

ودرستنا هذه تاريخية علمية ، نورد الآراء والاتجاهات المختلفة في مكانها من عصرها ، وقد تقف لنبين قيمتها في عصرنا . ثم إننا نشرح النظريات المختلفة ، موحين

أحياناً برأينا ، مكتفين أحياناً أخرى بعرض هذه الآراء ليحيط بها الدارس ويميل إلى أيها شاء .

ووفقاً لمنهجنا التاريخي ، قد نذكر الفكرة أو النظرية في مواضع متعددة تبعاً لاختلاف العصور ، ومختلف الكتاب ، ومن اليسر أن يتبعها القارئ مستعيناً بالفهرس العام ، ثم بفهرس المعارف في آخر الكتاب .

وفي ضوء هذا المنهج يتبين أن النقد العربي كان - في عاقبة الأمر - محور هذه الدراسة ، بجلاء أصوله ومصادره ، وشرح مكانته ، والإرشاد إلى الحديث من الاتجاهات التي سرت إليه ، أو التي ينبغي أن يعتد بها فيه .

وقد بينا قيمة النقد العربي القديم بياناً لم يشبه أدنى تحامل عليه أو تعصب له . غايتنا من وراء ذلك هي البحث الصادق عما يعوزه ويكمل به . وقد أخذ النقد الغربي في العصر الحديث يبحث عن نواحي هذا الكمال ، وقد سار إليها بخطى حثيثة ، وسار الأدب العربي وراءه في نفس الطريق . وهذه طبيعة الأشياء التي لا تقف أمامها قوة من القوى ، ولا يعوقها عائق .

نم إننا لا نورد النصوص الأدبية إلا للاستشهاد بها على نظريات النقد التي نؤرخ لها ، كي تتضح بها هذه النظريات ، ولا ندرسها في ذاتها ، لأننا نؤرخ في هذا الكتاب للنقد لا للأدب ، فلا نقد النصوص الأدبية إلا في هذه الحدود .

وقد قصدت - في باب النقد الحديث - إلى ضرب أمثلة من الآداب العالمية الأخرى ، وبخاصة في القصة والمسرحية ، وحرصت على أن أورد كثيراً من أسماء القصص التي ترجمت إلى العربية ، وذكرت خلاصة لأكثر ما استشهدت به من هذه القصص التي لا أعلم أنها ترجمت ، وإنما أكثرت من الاستشهاد بآداب الغرب في القصص والمسرحيات ، لأن هذين الحنسين الأدبيين سبقتنا إليهما تلك الآداب عصوراً طويلة ، فخير للدارس أن يفيد في النواحي الفنية أولاً من تلك المصادر ، وبخاصة من الكتاب العالمين : قصصين أو مسرحيين ، على أني لم أغفل الاستشهاد بالنتاج الأدبي لنوايغ كتاب العرب القصصين والمسرحيين .

هذا ، وقد حرصت على ألا تقف دراستي هذه عند بيان القيمة التاريخية لنظريات النقد ، ودلالاتها على خصائص ما أزهت في ظلاله من أدب في مختلف العصور ، ولكني حرصت مع ذلك على أن يكون في هذا العرض التاريخي ما يكشف عن القيم الحديثة للنقد الأدبي بوصفه علما يؤرخ لجانب هام من جوانب الفكر ، ثم ما يكشف عن الجهد العالمي المشترك الذي يتعاون على بذله كبار المفكرين من مختلف الأمم في دراسة الأدب : خصائصه الفنية ، وخطره في تصوير سرائر النفوس ، وفي توجيه الوعي القومي والإنساني .

وفي هذا كله يتضح أن هذه الدراسة تتضمن دعوة : هي بناء النقد على أساس علمي موضوعي لا يقضي على ذاتية الناقد ، ولا يتحكم في أصالته ، ولكنه يدعم هذه الذاتية وهذه الأصالة في الأدب ، حتى نقضي على الأدعياء في هذين المجالين ، وحتى يتسع الميدان للدعاة المؤمنين بالأدب ورسالته ، وبأننا يجب أن نعيش بمجهودنا الصادقة الحادة لوطننا وللإنسانية ، مما يتطلب منا أن نحيا بفكرنا وأدبنا في العصر مما يتطلب منا أن نحيا بفكرنا وأدبنا في العصر الحديث ، غير متخلفين ولا متوانين . فكما أن الأدب هو التعبير الحر عن وعي الأمة في آمالها الكبيرة ومثلها ، من وراء التصوير الصادق لواقعها ، فيما يشق عنه من إمكانيات أو يوحى بها ، فإن النقد هو وعي الأدب الصادق الرشيد لدى الكتاب والنقاد على سواء .

محمد غنيمي هلال

مقدمة

المفهوم الحديث للنقد الأدبي

أخطر ما يتعرض له مفهوم النقد الحديث عندنا هو الفصل بين النقد — بوصفه علماً من العلوم الإنسانية له نظرياته وأسس — وبين النقد من حيث التطبيق . فن الواضح أن هذه النظريات والأسس لا تتوحد مع النتاج الأدبي بوصفه عملاً فردياً ، فهي لم توجد ولم تم متجردة من الأعمال الأدبية في مجموعها وملاساتها ، ولكنها نتيجة لعمليات عقلية تركيبية مبدؤها النظر الدقيق والتأمل العميق للنتاج الأدبي ، وثمرتها التقويم لهذه الأعمال في ضوء أجناسها الأدبية وتطورها العالمي . وإذن لا منافاة بين النقد نظراً وعملاً ، بل لابد من الجانب الأول ليثمر النقد ثمرته ، بتقويم للعمل الأدبي ، صادر عن نظريات تبين عن الملتقى العام للمعارف الجمالية واللغوية في تاريخ الفكر الإنساني . وهي غير معزولة — طبعاً — عن التجربة الأدبية ، كما يزعم بعض أدياء النقد وأعدائه الذين ينعي على أمثالهم جون استيوارت ميل فيما قاله من قبل (عام ١٨٣١) هذا الرجل نظري — يقولها بعض الناس ساخرين — فتتحول إلى نعت ظالم جديب كلمة تعبر في حقيقتها عن أسمى جهد للفكر الإنساني وأنبله .

ويقوم جوهر النقد الأدبي أولاً على الكشف عن جوانب النضج الفني في النتاج الأدبي ، وتمييزها مما سواها عن طريق الشرح والتعليل . ثم يأتي بعد ذلك الحكم العام عليها (١) فلا قيمة للحكم على العمل الأدبي وحده ، وإن صيغ في عبارات طلية طالما كانت تتردد محفوظة في تاريخ فكرنا النقدي القديم . وقد يخطئ الناقد في الحكم ، ولكنه ينجح في ذكر مبررات وتعليلات وتضليل على نقده قيمة ، فيسمى ناقداً ،

(١) أنسب المصان الذي أخذ عنها النقد الأدبي في العربية هو تمييز جيد للعملة الفضية أو الذهبية من زائفتها ، مما يستلزم الخبرة والفكر ثم الحكم . وهو المعنى الأقرب من الأصل الاشتقاق المرادف للنقد في اللغات الأوروبية Criticism ، وهذه الكلمة مأخوذة من الفعل اليوناني Krinein ، ومعناه في الأصل الحكم أو التفكير .

أنظر :

Jean Paulhan : Petite Préface à Toute Critique, Paris, 1951, P. 28-29.

Diccionario de Literatura Espanola. articulo : critica. وهكذا .

بل قد يكون مع ذلك من أكبر النقاد ، كما حدث للناقد العالمى : سانت بوف ، فى نقده لبعض معاصريه ، على حين لا نعد من يصدر الأحكام على العمل الأدبى - دون تبرير فى - ناقداً - ، وإن أصاب . إذ ما أشبهه حينئذ بالساعة الخربة ، تكون أضبط الساعات فى وقت من الأوقات ، ولكن لا يلبث أن يتكشف زيفها فى اللحظات .

وأقدم صورة للنقد الأدبى نقد الكاتب أو الشاعر لما ينتجه - ساعة خلقه لعمله - يعتمد فى ذلك على دربة ومران وسعه اطلاع . وتقتصر أهمية هذا النوع من النقد على الخلق الأدبى . فكل كاتب كبير هو ناقد بالفعل أو بالقوة . ولكن نقده قاصر عن مهمة التوجيه والشرح ، وإن استمر هذا النوع من النقد مصاحباً للخلق الأدبى فى كل عصوره (١) .

وغالباً ما يكون النقد - فى مفهومه الحديث - لاحقاً للنتاج الأدبى ، لأنه تقويم لشيء سبق وجوده . ولكن النقد الخالق قد يدعو إلى نتاج جديد فى سماته وخصائصه فيسبق بالدعوة ما يدعو إليه من أدب ، بعد إفادة وتمثيل للأعمال الأدبية والتيارات الفكرية العالمية ، ليوفى بدعوته بين الأديب ومطالبه الجديدة فى العصر . وهذا النوع من النقد مألوف فى العصور الحديثة لدى كبار الناقدين والمحددin من الكتاب ، وقد كان خاصة العباقرة الذين دعوا إلى المذاهب الأدبية فى مختلف العصور ، فساعدوا على أداء الأدب لرسالته ، وأسهموا كثيراً فى تجديده ، مع إرساء دعواتهم على فلسفة عالمية حديثة تضيف جديداً إلى ميراث الإنسانية . ولا شك أن قصور الثقافة النقدية لدى أكثر كتابنا من أبرز الأسباب فى تأخر أدبنا ونقدنا معاً فى العصر . وهذا ما يتخلف فيه هؤلاء الكتاب عن نظرهم فى الآداب العالمية الحديثة (٢) .

وقد قلنا إن النقد علم من العلوم الإنسانية ، ويقودنا ذلك حتماً - لكى يكمل لدينا مفهوم النقد كما استقر فى الاتجاهات العالمية - أن نتحدث هنا فى علاقة النقد بهذه العلوم الإنسانية ، والفرق بين طبيعة العلوم الإنسانية وطبيعة العلوم التجريبية ،

(١) A. Thibaudet : *Physiologie de la Critique*, 27—75

وهكذا : J. Paulhan, *sup. cit.* p. 12

(٢) هذا ما نثرناه وأكدناه فى مقالات كثيرة لنا . ويتحدث عنه كذلك :

T. S. Eliot : *Selected Essays*, Vers. français p. 44 . 44 — 47

كذلك مرجع جان بولهان السابق ص ١٢ .

لأن إغفال هذا الفرق كثيراً ما قاد - خطأ - إلى إنكار النقد نفسه جملة ، وتكلم بعد ذلك في مدى الإفادة من تراث النقد القديم للنهوض بالنقد بين العالمية والموضوعية ، ولنختتم هذه المقدمة بالجانب الذاتي كما يجب أن يفهم في النقد الأدبي ..

١- فللقند صلة وثيقة بالعلوم الإنسانية التي تدرس نشاط الإنسان بوصفه إنساناً كالفلسفة بفروعها المختلفة ، والتاريخ وعلوم اللغة والاجتماع والنفس . . - وهذه العلوم قسيمة للعلوم التجريبية التي تدرس الإنسان نفسه من جانب فيزيولوجي أو بيولوجي .

وقد ارتبط النقد - منذ أقدم عصوره عند اليونان - بالفلسفة ، حتى صار فرعاً من فروعها ، وقد ازداد هذا الارتباط وضوحاً في عصور النقد الحديثة ، وبخاصة في عصرنا ، إذ أصبح النقد مرتبطاً كل الارتباط بعلوم الجمال التي هي من فروع الفلسفة .

وفي النقد العربي القديم كان للفلاسفة فضل ترجمة أرسطو وشذرات من نقد أفلاطون وغيره من النقاد العالمين بقدر ما استطاعوا أن يترجموا أو يفهموا . ولعل مما يؤسف له أن نقاد العرب أفادوا - تبعاً لا أصالة - من بعض ما ترجم فلاسفتنا القدامى ، دون أن يدركوا النظريات الكلية للنقد القديم اليوناني ، لأن الفلسفة كانت لديهم منفصلة عن النقد ، كما سيتضح هذا من ثنايا دراستنا في الكتاب .

ولارتباط النقد بالعلوم الإنسانية ، تقدم النقد بتقديم تلك العلوم ، إفاداته منها - ومحاكاته لمناهجها . ويكفي أن نضرب هنا بعض أمثلة في صلات النقد بالفلسفة والتاريخ وعلوم اللغة :

فعلى ما يوجد من فارق هام بين الفلسفة - التي أخص خصائصها التجريد - وبين الأدب الذي جوهره التصوير الجمالي في المعنى الأشمل الأعم له ، ثم النقد الذي موضوعه الأدب فيما له خصائص ، تظل الصلة مع ذلك وثيقة بين الأدب ونقده وبين الفلسفة ، وقد كانت هذه الصلة وثيقة في القديم منذ أرسطو وأفلاطون . ولكن اشتدت أواصرها في القرن العشرين . « فالفلسفة الحالية التي من أهم قضاياها التمييز بين قيم الأشياء وصلة الإنسان بها ، لها - في ميدانها المجرد - نفس أهداف الأدب » . لا نريد بذلك أن نخلط بين الفلسفة في جوهرها - وهو البحث عن الحقيقة - والأدب

في ميدانه الذى هو الكشف بطريقة فنية خاصة عن بعض جوانب الإنسان ، ثم النقد الذى يكشف بدوره في الأدب - وفي القصة والمسرحية على الأخص - عن الإنسان في محيط اجتماعى عادى في الأسرة أو المجتمع الخاص به مثلاً ، فيوحى - أو بنواحيه الخفية ، فيكشف بذلك عن طبيعة الإنسان في ذاته ، وعن كفاحه في سبيل تحقيق مصيره ، سواء كان هذا الكفاح ضد الطبيعة أو ضد قيود مجتمع ما ، أو ضد من يقفون في سبيله من الأفراد . إذ في مثل هذا النقد تتمثل - كما تتمثل في الأدب - الأفكار الفلسفية حية نابضة معبرة عما يشغل الفكر الإنسانى كله في سبيل معرفة مصائره في هذه الحياة . وهذه الصلة الحق بين الفلسفة والأدب وفنونه . والنقد هو الذى يكشف عن هذه الصلة . وبهذا يجد الفيلسوف في الأدب - وخاصة الأدب الحديث - معلومات قيمة تتصل بالإنسان وطبيعته قد لا يجدها في العلوم الأخرى (١) .

وتتلاقى فلسفة النقد الأدبى الحديث مع فلسفة التاريخ الحديث ، أو ما يمكن تسميته : « النقد التاريخى (٢) » . إذ لم يعد التاريخ بحثاً عن الامتداد الزمنى في الماضى بوصفه إطاراً لما وقع فيه من حوادث ، ولكنه أصبح كشفاً عن القيم الإنسانية فيما تكشف عنه هذه الحوادث من قوانين إنسانية محدودة بعواملها التاريخية . كقوانين الاقتصاد السياسى في المجتمعات الماضية ، أو كمعامل التقدم الثقافى أو انحطاطه . وفى كل ذلك يحاول المؤرخ أن يستنبط قواعد من حقائق التاريخ بوصفها حقائق موضوعية ، ولكنه يرتبها في سلسلة منطقية خاصة خاضعة لهدفه الذى يرى إليه في التأويل ، وبهذا يكون التاريخ كشفاً عن قيم إنسانية في الماضى ، وهذه القيم لا يمكن أن تكون موضوعية محضة ، إذ تتطلب شرحاً وتأويلاً . والحقائق التاريخية فيها ليست إلا باعثاً أو تعلقة لقضايا المؤرخ . وفيها يعود المؤلف - من شروحه الصادرة عن فهمه للماضى - إلى الحاضر ليوسع آفاقه وينمى جوانبه . فتتولد المعانى الإنسانية مجردة في عاقبة الأمر من معناها الزمنى ، لتصير مقوماً من مقومات الحضارة ، أو قضية من قضايا الحاضر التى توجه المستقبل ، فتكشف بذلك عن الخصائص الدائمة للوجود الإنسانى (٣) .

(١) راجع الصلة بين الفلسفة والأدب الحديث الفصل الرابع عشر من كتاب :

E. Bréhier : transformation de la Philosophie, Paris, 1950.

(٢) ألسية لإميل برييه ، المرجع السابق ، ص ١٥٥ .

(٣) المرجع السابق ، الفصل العاشر ، وكذا الجزء الثانى والثالث من القسم الرابع من كتاب :

Raymond Oron : Introduction à la Philosophie de L'Histoire :

والنقد يستعين بضرورة علوم اللغة ، إذ مادة الأدب الكلمات بما لها من جرس دلالة ، والجمل بما فيها من كلمات وما تستلزمه من ترتيب خاص ، أو تدل عليه من معان مختلفة ، وما ترسم تبعاً لهذا الترتيب من صور . فالنقد يستعين بعلوم الأصوات والدلالة في معناها الحديث ، والنحو والبلاغة كما هما في التقديم وعلوم التركيب والأسلوب الحديثين ، فيما تشتمل عليه هذه العلوم من قوانين لغوية في الحاضر أو في تاريخ اللغة الطويل ، ولكن الأدب يتجاوز هذه العلوم جميعاً إلى محالات فلسفية وجمالية أخرى .

ولا تقل أهمية مبادئ النقد عن مبادئ اللغة وعلومها . وقواعده مثل قواعدها : لها سلطان الوعى وإن تكن وحدها غير كافية . إذ يتعلمها المرء لتكون دعامة له وعصمة ، وله بعد ذلك أن يجدد في إطارها متى وجدت مبررات التجديد ولكنه في تجديده غير مستقل عن ذلك التراث وتلك القواعد .

والأمر كذلك في علوم العروض والبلاغة القديمة أو الحديثة . فالقواعد العامة فيها لا تخلق الشاعر ولا البليغ ، ولكنها - في مبادئها وما تورده من شواهد وما ترسم من طرق - تعتمد أولاً على تراث سابق ، فلها سلطانها التاريخي ، سلطانها في التوجيه والإيحاء والدربة . وعلى قدر تمكن الكاتب من فنه تبدو قدرته على إخضاع هذه القواعد ، بحيث لا يشعر القارئ بتكلف في وزن أو في تصوير بلاغي . بل يشف الأسلوب عن الصور دون تكلف أو خضوع ذليل للقواعد ، على حين لا يتحلل الكاتب منها ، ولكنه خاضع لسيطرتها خضوع القوى المتملك زمام لغته . فلتعبيراته التي يبدعها أصالتها وقيمتها الفنية . وإن تكن لها مع ذلك وشائجها بالتراث الذي تمثله . وهى وليدته ولا شك . وفي هذا الباب قد يتولد النقيض من النقيض . على حد تعبير « بندتو كروتشي (١) » .

٢ - وطبيعة البحث في النقد الأدبي - شأنها في ذلك شأن العلوم الإنسانية الأخرى التي تحدثنا عنها - تختلف عن طبيعة البحث في العلوم التجريبية . فإذا قلنا مثلاً : إن عنصر كهذا يضاف لعنصر كذا لينتج من مزجهما مركب كذا ، كانت النتيجة حتمية موضوعية لا سبيل إلى الاختلاف فيها إلا بالخطأ والصواب ، لأنها تتعلق بضرورة بطبيعة الأشياء ، وتتناول كل ظواهرها . وليس الأمر كذلك في العلوم الإنسانية ،

(١) في كتابه : فن الشعر ص ١٤٥ ، ١٥٨ .

ومنها النقد . فالخلاف فيها لا ينحصر قطعاً في دائرة الخطأ أو الصواب ، ولا يتناقض بطبيعته . لأن علينا أن نؤمن أن للظاهرة الإنسانية الواحدة جوانب مختلفة ، فالبحث فيها يغني ويكمل بالخلاف ، لأن كل باحث ينظر إلى جانب من جوانبها . فيتحدث عنها كأنه على النقيض ممن يتحدث عن الجانب الآخر . والحقيقة أن كليهما يتمم الآخر إذا صرفنا النظر عن بعض كلمات وتعبيرات لا تتصل بطبيعة البحث ، وهي التي تضعهما في الظاهر على طرق تقيض . ومرد الأمر في هذا الخلاف إلى البحث عن المسائل التي يضعها نصب عينيه كل ناقد وكيف يواجهها . والفرق واضح بين الخلاف في كيفية معالجة المسائل والخلاف في حقائق الموضوعات التي هي موضوع البحث . وقد تكون الحجج التي يسوقها ناقد للرد على ناقد آخر غير متقابلة مع حجج ذلك الآخر . لأن كلا منهما يبحث في ميدان خاص له نصيبه من الصحة إذا نظرنا إلى الأدب من جانبه الذي يعالجه . فنقد أفلاطون ، مثلاً ، لا يتناقض نقد أرسطو . وإن كان مخالفه مخالفة كبيرة ، لأن كلا منهما يتحدث عن الأدب في حدود فلسفته الخاصة ، والذين يتحدثون عن الشعر بوصفه « محاكاة » للطبيعة كأرسطو ، لا يناقضون من يجهدون في البحث ليكشفوا عن الفرق بين حقائق الفن وحقائق الطبيعة . وكذلك من ينظرون إلى الشعر بوصفه تعبيراً ذاتياً عما يفكر فيه الإنسان أو يشعر به — لا يتناقضون مع من يرى في الشعر صلة بين القارئ وجمهوره في حقائق مشتركة بينهم . ولا تناقض بين هؤلاء جميعاً ومن ينظرون إلى وحدة الشعر ووحدة منطقية أو نفسية . . . فكل هذه النظريات تتلاقى ويكمل بعضها بعضاً إذا نظرنا إلى الأدب من جوانبه المختلفة (١) . فعلياً أن نؤمن — في النقد الأدبي بعامة — بفلسفة تعدد الأسباب للشيء الواحد . فقد يرجع الخلاف إلى تعدد جوانب موضوع المناقشة ومادة ذلك الموضوع ، أو إلى الأقيسة المنطقية التي يخضع لها كل جانب من هذه الجوانب . فالأدب — بوصفه موضوع النقد — تتعدد جوانب مادته : فقد ينظر إليه بوصفه نتاجاً فنياً وكثى ، أو إلى الجمهور الموجه إليهم ذلك الأدب ، وأثرهم فيه ، أو سيلهم تجاهاه ، أو إلى الأديب نفسه في سليلته أو إيجابيته في أدبه ومجتمعه ، أو إلى الأدب ، بدوره ، بوصفه وسيلة لإصلاح اجتماعي أو سياسي ، أي مظهراً من مظاهر نشاط الإنسان المدني في العصر الذي هيء له أن يباشر فيه رسالته (٢) .

وعلىنا بعد ذلك أن نربط نظريات النقد الأدبي بالعصر الذي قيلت فيه ، وبمطالب المجتمع والأدباء في ذلك العصر . فقد تحدث أرسطو عن نظريات في الأدب لم يكن لنقاد العرب أن يهتدوا إليها في حدود إدراكهم للنتاج الأدبي ورسالة الأدب المحدودة في مجتمعهم . وقد عاشت نظرية « الفن للفن » في عصر ضاق فيه الأدباء بجمهورهم فانصرفوا عنه يائسين من إصلاحه . ورأوا أن الأدب يجب أن يتجه إلى الخاصة لا إلى الجمهور . ونشدوا فيه متعة نفسية موقوتة ، تمثل فيها السخط على ما يسود المجتمع من شرور ، وكان في هذا السخط نفسه معنى الطموح إلى إصلاح الجمهور كي يشارك الأدباء مشاعرهم . وكانت مثالية الرومانتيكيين قريبة من فلسفة الواقعيين في أهدافها الاجتماعية وآثارها ، على الاختلاف في ميادين النشاط الأدبي وجمهوره ، تبعاً لاختلاف العصر واتجاهاته (١) .

فالخلاف بين هذه النظريات لا يغض من شأن النقد ، بل ينير جوانب الموضوع ويوسع آفاق الباحثين ، ويهدي الأدب والأدباء إلى أداء رسالتهم الإنسانية . فقد تكون نظرية من هذه النظريات خاطئة - جزئياً - لاقتصرها على جانب واحد ، وقد يكون صوابها موقوتاً بعصرها وما أحاطت به من عواملها ، ولكن لها جميعها شأنها في الاهتمام إلى الحقيقة كاملة . من ذا يستطيع بعد ذلك أن يتنكر للنقد زاعماً أن الاختلاف في نظرياته من شأنه أن يشكك فيها جميعاً ؟ فن البدهي أن هناك درجة كمال للعمل الأدبي يبحث عنها النقاد والأدباء معاً ، ويبدلون جهدهم ، سواء في خلقهم الأدبي كتاباً وشعراً . أم في تقديم المبنى على الاستقصاء وسوق الحجج وتبني الأجناس الأدبية وصلة الأدب بالمجتمع وحاجاته .

ثم هذه هي الفلسفة ، وغايتها البحث عن الحقيقة من حيث هي . دون النظر إلى رونق تعبير أو ثرثرة لفظية ، والخلاف فيها مع ذلك مشهور ، ويرى كل فريق غيره بالثرثرة والبعد عن الحقيقة . فليكن كارت لا يرى في مدرسي العصور سوى فلاسفة شكليات ، وهيجل يتهم ديكرت بالثرثرة (الرياضية) ، وبرجسون يرى هيجل بأن منطقته شكلية ، والماركسيون يسخرون من برجسون لثرثرته (الأدبية) (٢) . والحقيقة أن ميادين بحوثهم وطرقها مختلفة ، فكل منهم ينظر إلى جانب من الحقيقة كما

(١) هذا ما نحاول أن نكشف عنه في كتابنا التي تتناول تفصيلاً المذاهب الأدبية فلسفتها وقضاياها ،

وقد ظهر كتاب الرومانتيكية .

J. Paulhan op. cit. p. 40 — 41

(٢) أنظر :

بتصوره ويعتقده ، فيتصور أنه يصف الحقيقة نفسها التي يخطئها سواه ، فديكارت يتكلم عن الحقيقة الرياضية ، وهيجل عن حركة المدركات النفسية ، وبرجسون عن الإلام (١) .

فقواعد النقد ومبادئه لا ينبغي أن تؤخذ على إطلاقها ، بل في حدود ييشها التاريخية وطبيعة ما عالجت من مسائل وما هدفت إليه من غاية ، ولها بذلك مرونة تستطيع أن تؤق ثمارها بأثرها الخصب في توجيه الأدب أو تكوين الأديب ، ولكنها ليست كافية لإطلاقاً في خلق الأدب أو تكوين الكاتب ، إذ لابد لذوى الأذواق والعبقرية من الأدباء أن يردوا مناهل الأدب بأنفسهم . ويمثلونها في ثقافتهم ويستوحوها - على نحو ما - في خلقهم . ولا غنى لهم عن قواعد النقد ومبادئه ، بل كثيراً ما يكون الكتاب من كبار الناقدين . ولا شك أنهم متأثرون في نقدهم وخلقهم الأدبي بمن سبقهم من النقاد . ففي إنتاجهم تتمثل الأصالة والتأثر بمن سواهم ، وتتجلى فيه الحرية الفنية وضرورة الخضوع للقواعد جنباً إلى جنب . فالكاتب مثل الشاعر . : « يتعلم مهنته كما يتعلم كل إنسان مهنته بما يبذل من جهد دائب لا يسرف فيه ولا لذة ولا صدفة . ولا معنى لهذا التعلم إذا كانت دعامته قواعد يكفيه أن يتدرب عليها ، وإلا كان شأنه شأن من يتدرب على السباحة دون أن يلتق بنفسه في البحر ، ودون أن يتجرع من الماء الملح » (٢) .

فلماذا نطلب من النقد أكثر مما نطالب به العلوم الإنسانية واللغوية الأخرى ؟ ! . مبادئ النقد ليست لها قوة القوانين ، ولا حتمية العلوم التجريبية . نعم ، ولكن لها سيطرة الوعى التاريخي للفن كما هو ، فيمكن تجديدها ، أو تجاوزها . أو التوفيق بين متناقضاتها ، ولكن لا يصح تجاهلها . وليست قيمة هذه المبادئ قصراً على النظريات في دعواتها التجريبية ، ولكنها كذلك حية في صورها الأدبية ومثلها الحية ، في العباقرة من الأدباء ، وخاصة في دعاة المذاهب الأدبية . فهؤلاء يضعون قواعد للنقد . ويوجهون الأدب ، ويرسمون له طرقاً جديدة تتفق ورسالته في عصرهم ، ويدعون مثلاً حية لمبادئهم في أدبهم . وهم في كل ذلك يفتيدون فائدة لا سبيل إلى إنكارها من سابقهم . بحيث يقوم كل مذهب على أنقاض سابقة الذي لم يعد ملائماً لروح

(١) المرجع السابق الموضع نفسه .

(٢) أنظر :

العصر (١) .

٣- ومن الجلى أن دراسة النقد الأدبي تمس الأدب في حاضره لتوجهه في مستقبله . ولهذا كان لدراسة النقد المعاصر في الآداب الحية الكبرى أهمية خاصة . ولكن لا ينبغي أن يشغلنا ذلك عن دراسة النقد القديم . فليس هذا النقد مجرد نظريات به ، كما قد يتوهم . بل إن لدراسة النقد في الماضي آثاراً بعيدة المدى في إدراكنا للنقد والأدب في الحاضر . فنحن نفيد منه الطرق المنهجية التي اتبعها القدماء في النقد ، بوصفها مجهودات متتابعة ، تعالج المسائل الخالدة في فنون الأدب ونتاجه ، على حساب مبادئ وحجج قد تختلف من ناقد إلى آخر ومن عصر إلى آخر ، ولكن يمكن عرضها ومقارنتها مجردة من خصائصها الموضوعية ، بحيث تكتسب صبغة عالمية ، وبذا تساعد على تربية الذوق عند محدثي النقاد ، وعلى السمو بغايات النقد ، إلى ما لها من أهمية تاريخية خاصة . ومنها نتعلم كيف ننظر قواعد إلى النقد ومبادئه بوصفها وسائل للتحليل والإحاطة بجوانب الموضوعات ، لا بوصفها مبادئ أو قوانين مطلقة يلتزم بها الكاتب إلزاماً لا يجحد عنه ، كما يلتزم بالعقيدة ، إذ هي في تغير مستمر تبعاً لما يحفها من عوامل . وحياتها في هذا التغير . فإذا وجدت مسائل جديدة في الأدب تبعها مبادئ في النقد جديدة تعالجها وتقومها ، وبها ننظر إلى الحقيقة من جوانبها المختلفة ، فنقارن بين تيارات النقد ، ونربط بينها وبين ما ترى إليه من اتجاهات ، مستوحين الماضي في ذلك ، لنشق طريقاً أوسع وأوضح منهجاً في الحاضر أو في المستقبل القريب . وقد نكتشف في ذلك الماضي نظريات مطمورة أو أسية فهمها يمكن أن تكون دعامة قوية للحاضر بعد جلائها والتعمق في جوانبها (٢) .

وبمقارنة طرق النقد المختلفة في موضوع أدبي ما ، وبالرجوع إلى أثرها في الماضي فيما أنتجت من أدب ، نستطيع أن نعرف جوانب كثيرة من جوانب الحقيقة ، ونستطيع أن نفاضل بينها على حسب ما أنتجت من أثر . فكل طريقة من طرق النقد في الماضي لها خصائصها التي كانت مصدر قوتها ، ولها حدودها أو نسيبتها التي لا تبين إلا بالمقارنة والتحليل والحكم . والمعيار الصادق في المفاضلة بين طرق النقد الماضية -

(١) المرجع السابق ص ١٦٤ - ١٦٥ .

(٢) لا نريد أن نفرب هنا أمثلة لكل حالة من تلك الحالات ما لا تتسع له مثل هذه المقدمة . وكل هذا سيزداد وضوحاً في ثانيا دراستنا في الفصول التالية ، أنظر :

بعد مقارنتها - هو معرفة مدى مساهمتها لطبائع الأشياء ، في الكشف عن العلاقة بين الأدب ومطالب المجتمع ، أو بين الأدب وجمهور القراء المقصودين بدعوة الكاتب . وبالنظر إلى عناصر الأدب الفنية - سواء منها ما يتعلق بالجنس الأدبي أم بالصياغة أو المعاني التي تشف عنها العبارات - يستطاع الوقوف على بواعث النتاج وغايته وأثره . فثلا الدعوة إلى أصالة الكاتب ورجوعه إلى ذات نفسه في نتاجه ، ترجيح طريقة تقليد السابقين في أفكارهم وعباراتهم وتشبيهاتهم وصورهم التي لم يعد يشعر بها الكاتب ، وذلك لبعدها عن بيئته وعصره ، فهي بالنسبة له من العبارات التاريخية التي ليست لها قيمة حاضرة ، والاعتماد عليها ينقص من قيمة صدق الكاتب في أدبه وفي مشاعره التي يعبر عنها (١) . وكذلك الدعوة إلى تقويم النتاج الأدبي على أساس القيم الذاتية الفردية اعتداداً بحرية الكاتب - كما فهمها بعض نقادنا مستشهدين بأقوال بعض نقاد الرومانتيكيين من الانجليز والفرنسيين ، ومن مبادئ دعاة الفن للفن - أقل شأناً من النظر إلى الأدب في صلته بمجتمعه ، ومطلب الجمهور المتوجه به إليه ، وطبيعة الجنس الأدبي الذي يتخذه الكاتب قالباً لأفكاره . لأن القيم الذاتية قد تكون صادقة ، وقد تصطدم مع صدقها بأوضح مبادئ المدنية إذا اعتد الفرد بذاته ضد مجتمعه أثرة منه ونشداناً لمنافعه الخاصة (٢) . والنقد الأدبي للجمل والعبارات - على أهميته - قاصر عن إدراك الأدب في جملة بوصفه مظهر من مظاهر نشاط الإنسان المدني . ولا يشك عاقل في سمو نظرة أرسطو إلى نقد الأدب في أسسه الفنية والفلسفية والاجتماعية . على قدم عصر صاحبه ، كما لا يشك في قصور النقد عند من يقفون عند نقد الألفاظ والصياغة . هذا إلى ما يسوقه أصحاب النظريات المختلفة من حجج يتميز بها ما هو من طبيعة الفن عما هو تحكمي لا سند له . ومن الخطأ كذلك إنكار الحديد لمجرد أنه جديد ، بل يجب تبرير الحملة عليه بحجج أخرى . كالزعة إلى الحدة لذات الحدة . لأنها تحتوى على مزعم لا سند له ، أو لمجرد أنها أيسر وأقرب مثلاً . . . فلا سند لما لا يستند على أساس (٣) . وأمام الناقد تراث ضخم من نظريات

(١) هذه إحدى قضايا العراك بين الكلاسيكية والرومانتيكية ، ولها صلة بمحركة النقد بين نقادها الماصرين ، ولا نقصد هنا إلا ضرب مثال من الأمثلة . راجع كتابي الرومانتيكية ، الفصل الأخير والخاتمة .
(٢) ارجع مثلاً إلى المرجع السابق الموضع نفسه ، وليقتنع القارئ بهذه الإشارة توضيحاً لما نقصد إليه من فكرة ، وسيوضح المعنى أكثر من ثانياً دراستنا في هذا الكتاب .
(٣) راجع مثلاً : 165 — 164 B. Croce, op. cit. p. وهذه الأمثلة على وضوحها تفوق كثيرين ممن يتصدون للنقد .

النقد في عصور التاريخ المختلفة ، وهو لا شك قادر على الاستفادة منها على نحو ما شرحنا . ومفاضلته بينها على الأساس الذي أشرنا إليه ، هو ما نستطيع أن نسميه : « نقد النقد » ، وهو فيها صادر عن حقائق موضوعية يجب أن تكون دعامة لذوقه السليم . والذوق هنا غير مقصور على الناحية الذاتية التحككية ، بل يتضمن دراية وخبرة واسعة ومراًناً ، فدعامته تجارب فنية عاش فيها الناقد وضمها . فالناقد حر ، ولكن حريته تتضمن ضرورة لا مناص منها ، حتى يكون نقده ذا قيمة في تاريخ الفكر .

فلذا انتقلنا من النظريات العامة إلى مجال التطبيق . كان على الناقد - الذي توافرت له الخبرة والدراية الفنية - أن يتساءل عن مقومات العمل الفني للتأنيج الأدبي الذي يريد نقده ، وعن طريقة الكاتب في تصوير هذه المقومات وتحليلها . وعن الأهداف التي قصد إليها من وراء تصويره في حدود عصره . أو فيما رعى إليه من معان إنسانية عامة ، وعن مدى نجاحه في جلائها ، وهو يستشهد في كل ذلك بأثر العمل الأدبي وأساسه الفنية ، سواء منها الخاص بالصور والأخيلة في العبارات والحمل ، أو المتعلق بالجنس الأدبي من مسرحية أو قصة أو قصيدة . وبذا لا تتغير اعتبارات النقد من جنس أدبي إلى جنس أدبي آخر فحسب . بل تتغير كذلك من مسرحية إلى مسرحية أخرى ، ومن قصيدة إلى قصيدة أخرى . فثلاً نقد مسرحية مصرع كيلوباترا لشوقي يختلف عن نقد مسرحية مجنون ليلى لنفس المؤلف . ونقد قصيدة جاهلية يختلف في اعتباراته عن نقد قصيدة حديثة .

وهكذا يكون النقد - في نظرياته - مرناً يستفاد فيه بالنظريات المختلفة ، مراعى فيها ما تستدعي طبيعة البحث . والخطر في النقد هو الوقوف عند حدود نظرية واحدة يرمى الناقد بها إلى أن يسيطر على التأنيج الأدبي من جانب . فإذا كنا على علم بأن أكثر هذه النظريات تاريخي . فعلياً أن نسلم بأن التاريخ يسير ويتقدم . فلتكن هذه النظريات كجداول صغيرة يتألف من مجموعها تيار الفكر الحديث . وكل عانى النقد من قصوره على نظرية واحدة ، فجمدت قواعده « فجر كثيراً من الوبال على الأدب وتناجه . وطالما عاب كثير من النقاد مسرحيات شكسبير . مثلاً لأنها لا تتوافر فيها قاعدة الوحدات الثلاث (١) . وقد حمد الأدب العربي عندما كان السجع معياراً للجودة

(١) هذه هي النظرة الكلاسيكية ، وقد ثار عليها الرومانتيكيون فأثروا نهائياً عليها ، أنظر كتابنا .

في نتاج الكاتب . ولم نريد من كل مسرحية أن تكون في خمسة فصول . مثلاً كما كان يريد الكلاسيكيون ؟ ومثل هذا التخصيص يستدعى مراعاة الملابس الحديثة لكل عصر ، والملاءمة بينها وبين النتاج الأدبي ، ونفى ما لم يعد له مكان من مبادئ أصبحت تحكيمية لا مبرر لوجودها . وشأن النقد في هذا شأن الفلسفة . فقد جدت فلسفة المدرسين في العصور الوسطى فكانت هدفاً لحملات « باسكال » ، وقصرت الفلسفة فنار عليها العاطفيون والماديون ، وقامت فلسفة الاختياريين Les eclectiques إلى جانب الفلسفات المذهبية .

٤- ويحمل ألا نغفل مبدأ آخر فيه ضمان لصحة النقد وإثباته ثماره - وكثيراً ما يغض من شأنه الدخلاء في هذا المجال - وهو أن كل أديب يضيف شيئاً إلى تراث أمته ، وأن أدب كل أمة جزء من الأدب العالمي . فالآثار الأدبية العالمية تؤلف وحدة عامة يجب أن يقاس النتاج الأدبي الحديث بنسبته لها . والنظر إلى الأدب العالمي بتلك النظرة يوسع آفاق الحاضر ، ويسمو بأفاقنا في النقد . فالأدب الحديث لا يقوم على أساس الأدب القومي في ماضيه فحسب ، بل يقوم كذلك بأنه لبنة في ذلك البناء العالمي الشامخ . فاكتشاف الآداب العالمية والارتواء من مناهلها في القديم والحديث يعدل من نظرتنا إلى الأدب القومي . ويدفع إلى الأمام . والنتاج الأدبي الحديث - إذا كان جديداً كل الجدة ، سامياً على القديم سموً كبيراً - يعدل من نظرتنا إلى أدبنا القديم . بل يضيف جديداً إلى الأدب العالمي جملة . فيجعلنا نقومه تقويماً آخر بالإضافة إلى هذا الأدب الجديد العبقري . ويمثل هذه التيارات العالمية في الأدب ونقده نهضة الإديب المختلفة . فقد آتى عصر النهضة في أوروبا ثماره لرجوعه إلى الأدب القديم اليوناني والروماني ، وإلى مبادئ النقد التي كانت سائدة فيهما ، ونهض الأدب العربي - كما تقدم النقد فيه نسبياً في العصر العباسي - لاتصاله بالأدب الفارسي ، وتأثره بعض التأثير بالفلسفة اليونانية (١) ، ونهضتنا الأدبية الحديثة ترجع في أصولها إلى الأدب الغربي ، بحيث لا يستطيع الناقد أن يخطو فيها خطوة ذات قيمة ما لم يكن على صلة وثيقة بالآداب الغربية وتيارات النقد فيها . وتاريخ الآداب العالمية يثبت أن عصور الانحطاط فيها هي العصور التي انطوت فيها الآداب القومية على نفسها ، فلاكت معانيها واجترتها حتى بليت وسمحت ، فلها قراؤها وكتابها معاً .

(١) لنسأ إلى هنا عودة في دراستنا للنقد عند العرب في هذا الكتاب ، وقد وضحتنا تأثير الأدب الصوفي بفلسفة أفلاطون وأفلوطين في كتابنا : الحياة الماطفية أنظر الباب الثالث كله وخاتمته .

وهذا الملل مدعاة إلى طلب الجديد في الآداب الأخرى ، حين محتدم المعركة بين الجامدين من أنصار القديم لقصورهم ، والدعاة إلى التجديد الظافرين بحججهم القوية في عاقبة الأمر . وفي ظل كل معركة بين القديم والجديد في الأدب يزعم الجامدون أن في الجديد خروجاً على المألوف، والموروث ، واستسلام الأدب القومي لغزو آداب دخيلة ، جحوداً منهم للمبدأ الذي نقرره هنا ، وهو أن التيارات الفكرية في الأدب كالتيارات الفكرية في الفلسفة ، وكالاختراعات الجديدة في العلم ، ميراث مشترك للإنسانية جمعاء . وإزاء هذا الجمود من أنصار القديم يتطرق دعاة الجديد فينكرون كل فضل للأدب القديم ، ولكن لا يلبث أن يتم لهؤلاء الظفر ، فتعتدل لهجتهم ويكبح جماح تطرفهم ، ولا يكون من وراء دعوتهم إلا الخير المحض للأدب وأهله . على أن التطرف في الدعوى إلى الجديد - على خطرها أحياناً - أقل ضرراً من الجمود والتحجر . وهذه المعركة كثيراً ما تثير السخرية والضحك حين يرى المرء هؤلاء الجامدين يحاربون في الميدان بأسلحتهم القديمة . ولكنه ضحك مر يثير الإشفاق (١) . فالجمود في النتاج الأدبي كالجمود في النقد . إذ لا شك أننا أفدنا ونفيد كثيراً من الإحاطة بنظريات النقد المختلفة في الآداب العالمية على كثرتها . ولا مجال للتردد في هذا اليوم ، بعد أن توثقت الصلة بين أدبنا الحديث والآداب الغربية . وأساس التجديد هو تغير النظرة إلى الأدب القديم لاكتشاف آفاق جديدة في الآداب العالمية الأخرى ، واستعارة ما يعوز الأدب القومي في ماضيه ، وفتح ميادين جديدة أمام الكتاب والنقاد . فكما أن الماضي يؤثر في الحاضر على نحو ما سبق كذلك يؤثر الحاضر في الماضي باختلاف النظرة إليه ، ونشدان ما يعوزه بالتجديد في الأدب ونقده (٢) . فالتأثير متبادل بين الأدب في حاضره وفي ماضيه التاريخي .

٥ - والناقد يرجع إلى أسس فنية خاصة بالأجناس الأدبية . وبالمعاني التي يتناولها الكاتب ، وصلتها بالحقيقة والمجتمع ، والغرض الفني الذي يهدف إليه ، ثم في صياغة المعاني وعرضها ، ويرجع كذلك إلى مجموعة من النظريات والادراكات النفسية والاجتماعية ، وهي أسس ثقافته الفنية ، كما يرجع إلى مجموعة من القيم التي

F. Baldensperger : la littérature, Création, Succès,
Durée, livre II, Chap. 4.

(١) أنظر :

T.S. Eliot : Selected Essays. p. 38 — 39.

(٢)

تتغير من عصر إلى عصر ومن بيئة إلى أخرى ومن أدب إلى أدب . وله — بعد ذلك — تجاربه الفنية الطويلة فيما اطلع عليه من نصوص أدبية . وهو بعد ذلك كله ، يثير في كل عمل أدبي المسائل الخاصة به ، على حسب أهداف الكاتب ، ومدى نجاحه في إخراجها . وفي هذه الاعتبارات الأخيرة تتمثل ذاتية الناقد . إلى جانب ما تحب مراعاته من الحقائق الموضوعية الأخرى . وباسم هذه الذاتية كثرت الحملات على النقد الأدبي ، وطال الصراع بين الفنانين المتحججين والنقاد المنهجيين . وطالما كان هؤلاء موضع السخرية المرة من أولئك الذين لم يروا في النقد إلا قيوداً معوقة لحرية الفن وتقدمه . ومن هذه السخرية ما يحكيه أديب إيطالي في عصر النهضة : من أن زويلس (١) — Zoilus — وهو مثال الناقد المتحيز — تقدم يوماً للإله يوماً أبولو بنقد قاس لأحد الكتب الخالدة فسأله هذا الإله من محاسن . فأجابه بأنه لايعني إلا بالكشف عن الأخطاء ، فتأوله الإله كمية من عيدان القمح سنابلها ، وأمره أن يستخرج لنفسه . جزاء له ، عيدانها مجردة من السنابل (٢) .

وجميع الحملات التي توجه إلى النقد تقوم على أن النقد في جوهره ذاتي ، فلا جدوى له . ولا نريد أن نطيل في شرح هذا الصراع الخالد ، كما لا نريد أن نسرد ما هو بدهي من ضرورة خلو النقد من التعصب الذي يستر الحقائق . وقد سبق أن أشرنا إلى ما يجب أن يعتصم به الناقد من مبادئ هي محور النقد . وهي تقوم على الحجة والشروح المستقاة من التجارب الفنية . ولكن الذي نريد أن ذاتية الناقد ليست مطلقة . وأن الناقد يرجع دائماً إلى حقائق غير محصورة في ذاته ؛ وأن النقد الصحيح كالأدب في وحدة غايتهما الإنسانية والفنية (٣) .

ونعترف بعد ذلك أن ذاتية الناقد في نقده ضرورية لا طريق إلى تجنبها . وليس في هذا مطعن في قيمة الناقد . وهل يتيسر لفيلسوف أن يتجرد من ذاته في فلسفته ؟ وهل فلسفته سوى تفسير للحقيقة كما يراها مدعومة بالحجج والأسانيد التي نفسد إليها بفكره . وكثيراً ما تشتمل الفلسفة على جانب ذاتي عاطفي . تأخذ صاحبها فيه صورة الغضب في خصومته لمن يخالفونه ويناقضونه . ولم ينكر عاقل قيمة هذه الفلسفات

(١) عاش زويلس في القرن الرابع قبل الميلاد ، وقد نقد هوميروس نقداً مرأ .

(٢) أنظر : L. A. Poe : Complete Tales and Poems, P. 899

(٣) أنظر : T. S. Eliot : Selected Essays, p. 50

المختلفة وأثرها في تاريخ الفكر البشرى ، فلم لا يكون الأمر كذلك في النقد الأدبي ؟ ومرد الأمر فيه إلى قدرة الناقد على تلمس مواطن الضعف أو القوة ، أو على تذوقه لمظاهر الجودة فيما ينقد . ونكرر ما قلناه سابقاً من أن عماد هذا الذوق إنما هو التجارب الفنية الطويلة التي بها يقتدر على وضع العمل الأدبي في مكانه من التراث الأدبي الإنساني كله . والإشادة بما هو إبداع وطرافة تستلزم نسبية في النقد لا تتيسر إلا بعد طول خبرة وسعة إطلاع (١) ، بل إننا نعد ذاتية الناقد — في حدود ما ذكرناه — جوهرية لحيوية النقد وإثماره . وقد كان أصحاب الدعوات الجديدة يدافعون عن نظرياتهم في حرارة وإيمان . ففتحووا بذلك آفاقاً واسعة للآداب الأوروبية في مختلف عصورها . وزودوا الأدب باتجاهات خصبة استجاب بها لمطالب مجتمعاته بما استنجد فيها من تيارات فكرية وسياسية واجتماعية . وفي هذه الحدود علينا أن نفهم كلمة بودلير : « يجب أن يكون النقد حزياً . ولوعاً بما يدعو إليه من دعوة . دقيقاً في تأنيهِ للأمور . أئى-صادراً عن وجهة نظر حاسمة . ولكنها تكشف عن أوسع الآفاق (٢) » .

وهكذا تكون نظريات النقد وقواعده العامة دعامة للناقد والفنان . فهي لا تخاق الفنان . ولكنها تتيح لمواهبه وعبقريته حرية وصحة واستقامة لا تتيسر بدونها . وهي تساعد على صواب الحكم على الآثار الأدبية إذا فهمت حق الفهم . في حدود ما شرحنا . وللكاتب بعد ذلك أن يضيف إليها أو يتجاوزها إذا أبدع طريقاً إلى التراث القومي أو العالمي . وعلى النقد في هذه الحالة أن يسايره فيما كشف من آفاق جديدة هو صادر فيها عن عبقريته التي غذيت بتلك النظريات والتجارب الواسعة في مختلف العصور والآداب . والناقد العبقري كالكاتب العبقري . قد يضيف جديداً بما يدعو من دعوة يوجه فيها الأدب وجهة جديدة

(١) يشبه بودلير التذوق الأدبي وعلاقته بذوق الناقد تشبهاً متدلاً ولكنه دقيق ، إذ يرى أن التذوق الأدبي شأنه شأن الأظلمة التي لا تتفاوت فيما بينها على حسب فائدتها وسعة ما تصنع منه من كيات كما هو مفروض في قواعد الطهي فحسب . بل تتفاوت في مذاقها الذي يختص كذلك باختلاف الطهارة . وهكذا العمل الفني ، يتمسك على نوع من الجمال يتجاوز به الكاتب كل القواعد المفروضة ، على الرغم من توافرها فيه . وفي هذا الجمال تظهر أصالة الكاتب وأصالة الناقد الذي يكشف عنه في نقده . أنظر : Baudelaire : Oeuvres, éd. de la Pleiade, II, p. 145 — 146.

(٢) المرجع السابق ، ص ٦٤ - ٦٥ .

ويشترح الحاجة الماسة إلى الاتجاه الجديد شرحاً فنياً وعلمياً . يفيد فيه مما اطلع عليه من التراث الأدبي وتراث النقد معاً . والكاتب والناقد كلاهما ، والحالة هذه ، صادر عن عبقريته ، وكلاهما في منطقة تشبه تلك التي تحدث عنها فرجيل في « الكوميديا الإلهية » لدانته ، حين قال له : لقد وصلت إلى مكان لا أستبين بنفسى ما وراءه . وقد سرت بك إليه بعلمي وفنى ، ومنذ الآن اتخذ هادياً ما طاب لديك ، إذ أنك تجاوزت المسالك الضيقة الوعرة (١) .

(١) التي هي مسالك الصنعة والتعليم . أنظر : « دانته الكوميديا الإلهية ، المطهر ؛ الأغنية السابعة والعشرين ؛ أبيات ١٢٧ — ١٢٩

الباب الأول

النقد اليوناني

(١)

١ - النقد قبل أفلاطون

قبل أفلاطون وأرسطو محاولات غير منهجية متفرقة في النقد الأدبي اليوناني ، تمثل أقدمها في المسابقات التي كانت تنظمها حكومة أثينا في أعيادها الدينية ، وكان عدد المحكمين فيها عشرة أعضاء خاضعين في تحديدهم لنظام الاقتراع ، وكانت تمنح الجوائز للفائزين من الشعراء والممثلين بخمسة أصوات تختار من بين هؤلاء العشرة على أساس الاقتراع أيضاً . ولم تكن هذه الأحكام الأدبية مسببة معلة من الناحية الفنية . وكان يقلل من قيمتها في النقد نظام الاقتراع الخاضعة له ، على أن الجماهير كانت تؤثر في المحكمين بصيحاتهم وضوضائهم . ومن الثابت تاريخياً كذلك أن الرشوة كانت تقدم أحياناً إلى هؤلاء المحكمين . ولهذا كله لم تكن لهذه الأحكام العامة قيمة كبيرة في تاريخ النقد الأدبي (١) .

وعند شعراء المسرح اليوناني — وبخاصة مؤلفي الملهاة منهم منذ القرن الرابع قبل الميلاد — تجلت أولى محاولات النقد الأدبي الجدية التي كان لها ما يعدها . ولعل أعظم ما وصل إلينا منها شأناً ما نراه عند شاعر الملاحى المسرحية «أرسطوفانيس» (٣٤٨ — ٣٨٠ ق.م) في مسرحيته : الضفادع ، وقد مثلت لأول مرة حوالي عام ٤٠٥ ق.م ، وموضوعها بخيرية المؤلف من شاعر المأسى المسرحية العظيم «يوريبيدس» الذي كان قد توفي قبل تمثيل المسرحية بعام . وفي هذه الملهاة نرى

(١) وإن ظلت لها قيمة في تاريخ المسرح وتشجيع الشعراء والممثلين وتربية الذوق الفني عند الشعب بعامة ، وقد اهتم أرسطو بتسجيل أحكام هذه المسابقات في كتابين لم يبق منهما سوى فقرات قليلة ، أنظر :

Octave Navarre : le Théâtre Grec, l'Edifice, l'Organisation Matérielle des Représentations, Paris. 1925, 2è et 4è Partie.

« ديونيسوس » ، إله المسرح عند اليونان ، إلى الدار الآخرة (هاديس Hades) — ليعيد إلى الحياة — يوربيدس بعد موته . وأثناء عبوره نهر العالم الآخر : (ستيكس Styx) كانت جوقة من الضفادع تصحب أصوات المجاديف في الماء بأغنية من أعذب الأغاني . وفي ذلك العالم الآخر تقوم مناظرة أدبية بين الشاعرين اليونانيين : « يوربيدس » و « أنجيلوس » . وفي هذه المناظرة ذات الطابع الهزلي يترأى مضمون جدى يشف عن آراء جمالية وفنية تمثل ما كان رائجاً منذ عهد « بركليز » (٤٩٩ — ٥٢٩ ق.م) عصر أثينا الذهبي ، إذ نرى في هذه المناظر مسرحيات « أنجيلوس » موضع إعجاب ، لأنه داعية الفضائل الدينية والتقليدية في مسرحياته ، ويهاجم « أرستوفانس » في هذه المناظرة « يوربيدس » بأنه هدم مبادئ الدين والخلق التقليدية بثقافته السوفسطائية ، وصور في مسرحه الآلهة والأبطال نهياً للفتن والعيوب التي يتعرض لها عامة الناس ، فقضى بذلك على قداسهم . ويظهر من هذا المؤلف رسالة الشعر والمسرح الخلقية والاجتماعية ، هذا إلى أن في المناظرة نفسها يعيب « أرستوفانس » على يوربيدس تكلفه في الأسلوب ، وحيلة المسرحية التي يجافى بها طبيعة الفن . وتنتهى مسرحية الضفادع بهزيمة « يوربيدس » ، للعيوب الفنية والخلقية السابقة في مسرحياته . ويقنع « ديونيسوس » ، بأن أنجيلوس خير منه ، فيقوده إلى الأرض ليرشد بمسرحياته الأثينيين الضالين (١) . وتمثل هذه المسرحية اتجاهاً عاماً ساد النقد الأدبي اليوناني ، وهو أن البحث في الأدب ومسائله ارتبط أوثق ارتباطاً بالنظر في الإنسان ومشكلاته الخلقية والاجتماعية مما سترى أثره جلياً واضحاً في فلسفة أفلاطون (٤٢٩ — ٤٤٧ ق.م) ثم تلميذه أرسطو (٣٨٤ — ٤١٢ ق.م) .

ولا شك أن للسوفسطائيين (٢) فضلاً كبيراً في التمهيد لأفلاطون وأرسطو فقد كانت بحوثهم في الخطابة واللغة ، وجدلهم حول معاني الكلمات واختلافهم في

(١) راجع فيما عدا نص مسرحية الضفادع هذا المرجع : W, K. Wimsatt and : C. Brooks : Literary Criticism ; Newyork, 1957, p. 3 — 5

(٢) السوفسطائي (Sophist Sophistès) معناها في الأصل العالم في فن أو مهنة ، ثم أصبح معناها الرجل الحكيم ، ومنذ منتصف القرن الخامس قبل الميلاد أصبحت الكلمة تطلق على كل من يعلم البلاغة أو السياسة أو الرياضة نظير أجر ، وقام السوفسطائي في ذلك بدور هام في تعميق التعليم بين الشعب . ولكن بتقدم الزمن عتوا بالبلاغة وصور التعبير الشكلية أكثر من عنايتهم بمجهر المعرفة ، ولذا صاروا مدعى لحملات سقراط وأفلاطون ، ولهذا صار للكلمة معنى مريب هو الرجل الجدول أو الولوع بالجدل .

إدراكها ، كان كل ذلك معيناً خصباً لبحوث أفلاطون وأرسطو في النقد . وكان تأثير سقراط (٤٦٩ — ٥٤٩ ق.م) أعظم من تأثير السوفسطائيين . فقد ضاق بتناقض مفهوم الكلمات في اللغة . وحاول التغلب عليها بطريقة التجربة والملاحظة في حواراته ، وما وصلنا من آراء سقراط في النقد حكاه تلميذه أفلاطون في محاوراته ، ولكن هل هي آراء سقراط نفسه أم أن أفلاطون اتخذ من سقراط مجرد شخصية مسرحية يضع على لسانها آراءه في محاورات ابتدعها ؟ هذه مسألة لا يمكن أن نصل فيها إلى حل قاطع : ما دامت آراء سقراط نفسه لم تصل إلينا كاملة في هذا الصدد . ويرجع الباحثون أن محاورات أفلاطون الأولى كانت آراء سقراط فيها أقرب إلى آرائه الحقيقية ، ثم أصبح سقراط شخصية أسطورية لدى أفلاطون يروقه أن يضع على لسانها آراءه هو . والذي لا شك فيه ، مع ذلك ، أن هذه الآراء — التي تستج من محاورات أفلاطون — مطابقة لآراء أفلاطون نفسه . سواء كان بعضها مأخوذاً من آراء أستاذه سقراط أم لا . ولذا نسوقها هنا جزءاً من فلسفة أفلاطون العامة .

٢ — نقد أفلاطون

كتب أفلاطون محاوراته التي عنوانها : « أيون » Jon في عشر السنين الأولى من القرن الرابع قبل الميلاد ، أي بعد موت أستاذه سقراط (عام ٣٩٩ ق.م) ببضع سنين . وهي محاورة على شكل درامي يشبه المحاورة التي وصفناها في مسرحية « الضفادع » لأرستوفانس . وتدور هذه المحاورة بين سقراط والمنشد (١) : « أيون » . وفيها يتناول أفلاطون مسألتين هامتين من صميم النقد الأدبي ، أولاهما : ما مصدر الشعر لدى الشاعر : الفن أم الإلهام ؟ وثانيتهما : ما الفرق بين حكم

(١) المنشد Rhapsode (Rhapsodos) هو الذي كان ينشد الأشعار التي يحفظها أمام الجمهور في الأعياد والحفلات الدينية . وكان إلقاءه للأشعار مصحوباً بإشارات وحركات تعبيرية . وكان إنشاء أشعار هوميروس بخاصة مهنة رابحة لدى الشعب اليوناني . وكان المنشد يقف على منصة تشبه خشبة المسرح ، ويحاول في أثناء الإلقاء أن يتقمص شخصية البطل الذي يروي قصته ، فكان يكيه بإنشاده = الشع = الملحمي صبغة الشعر المسرحي . ويحدثنا أفلاطون في محاورته « أيون » عن عمل آخر للمنشد ، وهو شرح الشعر الذي يرويهِ والتعليق عليه ، ويظهر أنه كان يختار المواقف الخلقية والاجتماعية ويعلق عليها (أنظر أيون ٥٣٣ ، ٥٣٤) فتكون وظيفة المنشد في هذا الشرح خلقية اجتماعية .

الشاعر والناقد الأدبي على الشيء من جهة وبين حكم العقل والعلم على نفس الشيء ؟

وفيما يخص المسألة الأولى يستدرج سقراط — في هذه المحاورة — « إيون » حتى يقرر له بأنه لا يهتم إلا بشرح شعر هوميروس وإنشاده دون سائر الشعراء ، وإنه في هذا الشرح والإنشاد لا يصدر عن قواعد فنية معينة ، ولا عن مبادئ عقلية خاصة ، بل عن نوع من النشوة الفنية يغيب فيه شعوره ، وهو ما يدعو أفلاطون : الإلهام ، ومصدره إلهي محض . ويستنتج سقراط ، إذن ، — من « إيون » — أن الناقد والشاعر لا يصدران عن العقل ، بل عن الإلهام الإلهي ، والشاعر يصدر عن ذلك أصالة ، ثم يعدى الشاعر المنشد ، كما ينتقل الجذب من الحديد المغنط إلى قطع الحديد الأخرى ، فتصبح بدورها مغناطيسية تجذب ما يحسها . فالشاعر « كائن أثري مقدس ذو جناحين ، لا يمكن أن يبتكر قبل أن يلهم ، ويفقد في هذا الكائن الإلهام إحساسه وعقله . وإذا لم يصل إلى هذه الحالة فإنه يظل غير قادر على نظم الشعر أو استجلاء الغيب . وما دام الشعراء والمنشدين لا يستطيعون أو ينشدون القصائد الكثيرة الجميلة عن فن ، ولكن عن موهبة إلهية لذلك لا يستطيع أحد منهم أن يتقن إلا ما تلهمه إياه ربة الشعر .. لذلك يفقدهم الإله شعورهم ليتخذهم وسطاء كالأنبياء والعرفان الملهمين ، حتى تدرك — نحن السامعين — أن هؤلاء لا يستطيعون أن ينطقوا بهذا الشعر الرائع إلا شاعرين بأنفسهم ، وإن الإله هو الذي يحدثنا بالسنتهم (١) » .

وقد يفهم من ذلك أن أفلاطون — بهذه المحاورة — يسمو بمكانة الشعر والشاعر ، لأنه أقر أن مصدر الشعر هو الإلهام الإلهي ، ولأنه قارن الشاعر بالأنبياء والعرفان . وطالما كانت هذه الفكرة مرجع من اعتدوا بالإلهام والقرينة في الشعر ، لا بالصنعة والتعلم (٢) . وفي الحق يتفق تمجيد أفلاطون للشعر — على نحو ما أوردناه من محاوراته السابقة — مع ذكره في محاورة أخرى له عنوانها : « مينون Ménon » ، وموضوعها البحث في طبيعة الفضيلة ، وهل يمكن

(١) أفلاطون : أيون ٥٣٤ أ — د ، وأنظر كذلك ٥٣٣ ، ٥٣٥ ، ٥٣٦ .

(٢) كان هذا هو اتجاه كثير من شعراء ونقاد عصر النهضة في أوروبا . ثم كان الاتجاه السائد عند الرومانتيكيين ، نخص بالذكر مثلاً شيلي Shelley في دفاعه عن الشعر Defense of Poetry وكذا ألفريد دي موسيه . أنظر كتابي : الرومانتيكية ص ١٠٥ ، ١١٠ ، ٢٢٠ ، ٢٤٠ .

أن تلقن ؟ وهى تدور بين سقراط والأمير « مينون » ويتجه سقراط فيها إلى ان الفضيلة تهتدى إليها الروح بتذكرها لما سبق إن كانت على علم به فى عالم الأرواح قبل أن تهبط إلى هذه الأرض وتحل فى الجسم . فالفضيلة ليست سوى إلهام .. وهى من نصيب الملهمين من الحكام والعرفان والكهنة والشعراء ، ولا يمكن هؤلاء أن يلقنوها غيرهم ، كما لا يمكن الشعراء أن يلقنوا الآخرين عبقريتهم (١) .

وعلى الرغم من أن أفلاطون - فى محاوراته التى عنوانها « فيدروس » Phaedrus - يضع الشعراء فى المرتبة السادسة مع الرسامين (٢) ، وعلى الرغم من أنه يضع الفلاسفة فى أول مرتبة ، مفضلاً إياهم على من سواهم ، فإنه يشيد بالشعر على نحو يؤيد ما ذكرناه له فيما سبق . فى أول خطابه الثانى من « فيدروس » وموضوع هذا الخطاب هو الحب - يذكر على لسان سقراط أيضاً أن عواطف الإنسان العليا تقترن كلها بنوع من النشوة التى تغطى على العقل Mania وفى هذه النشوة دلالة على أن مصدر هذه العواطف إلهى ، ثم يمثل لذلك بنشوة النبوة عند الأنبياء ، ونشوة التصوف ، ونشوة الشعر ، ثم نشوة الحب . ثم يتحدث ، على لسان سقراط كذلك ، عن الإلهام الشعرى الصادر عن النشوة الألهية ، فيقول : « حين يظفر ذلك الإلهام بروح ساذجة طاهرة ، فإنه يوقظها ويسمو بها ، فتمجد - بأنشيد أو بأية أشعار أخرى - مآثر الأجداد ، فتربى الأجيال . أما ذلك الذى حرم النشوة الصادرة عن آلهة الفنون ، ثم يجترئ على الاقتراب من أبواب الشعر ، واهماً أن الصنعة تكفى لنخلق الشاعر ، فإنه لن يكون سوى شاعر ناقص ، لأن شعر المرء البارد العاطفة يظل دائماً لا إشراق فيه إذا ما قورن بشعر الملهم (٣) » .

وأما المسألة الثانية التى شغل بها أفلاطون منذ تأليفه محاوره « إيون » السابقة الذكر - وهى الفرق بين موقف الشعر وموقف العلم والعقل من الأشياء - فإننا نراه ، فى المحاوره السابقة ، يدع سقراط يستدرج « إيون » إلى أن فى هوميروس مواقف خاصة بصنعة الطب ، أو الملاحة ، أو فن قيادة العربات أو صيد السمك ، لا يجيد شرحها المنشد ، وإنما يجيده الطبيب والملاح وسائق العربته وصائد السمك ، لأن

(١) أنظر : أفلاطون : مينون ٩٨ - ٩٩ .

(٢) أفلاطون : فيدروس ٢٤٨ .

(٣) أنظر : Platon : Phédre, XXII ; cf. Chamard : la Pleiade, IV, p. 148-149 .

هؤلاء يتكلمون عن قواعد وفن . أما المنشد فهو كالشاعر ، لا يصدر إلا عن موهبة إلهية ، وكأن أفلاطون يقصد إلى أن يقرر أن مقدرة الشاعر على تأليف شعر في شيء غير مقدرة المرء على شرح نفس الشيء شرحاً عقلياً ، وأن الشعر ليس هدفه الشروح العلمية للأشياء (١) . ويقف أفلاطون بهذا موقف مهاجمة من الشعر والشعراء . ويرتبط موقفه هذا بإدراكه لنظرية المحاكاة .

المحاكاة عند أفلاطون : يتوسع أفلاطون في المحاكاة ، ويفسر بها حقائق الوجود ومظاهره . وعنده أن الحقيقة ، وهي موضوع العلم ، ليست في الظواهر الخاصة العابرة ، ولكن في المثل أو الصور الخالصة لكل أنواع الوجود . وهذه المثل لها وجود مستقل عن المحسوسات ، وهو الوجود الحقيقي ، ولكننا لا ندرك إلا أشكالها الحسية التي هي في الواقع ليست سوى خيالات لعالم المثل . وفي الكتاب السابع من « الجمهورية » يذكر أفلاطون تشبيهه الرمزي المشهور لدى إدراكنا للأشياء بسرداب فيه جماعة على مقعد وظهورهم لفتحة ضيقة منه ، وأمام الفتحة نار عالية اللهب ، فهم يرون على ضوءها مناظر أشباح تتحرك منعكسة على الحائط أمامهم ، وهذا مبلغ إدراكنا لما نفكر أنه حقيقة الأشياء فما نراه في هذا العالم ليس سوى انعكاس لعالم الصور الخالصة . كانعكاس الأشباح على حائط ذلك السرداب . وعالم الصور الخالصة هو عالم الحق والخير والجمال التي هي مقاييس لما يجري في منطقة الحس . وجميع ما في عالم الحس محاكاة لتلك الصور . والنظم الإنسانية بدورها محاكاة . فكل الحكومات محاكاة للحكومة الصحيحة (المثالية) في عالم الصور أو الأفكار . والقوانين نفسها — وهي الأسس للحكومات — محاكاة لخصائص الحقيقة كما دونها الناس في حدود ما استطاعوا . وسبق أن أشرنا إلى أن أفلاطون يشرح — في محاوره « مينون » أن الفضيلة هي المعرفة عن طريق تذكر الروح لما كانت تعلمه في العالم العلوي قبل هبوطها إلى العالم المادي (٢) . فالأعمال والفضائل والنظم ومحاكاة كلها ، شأنها في ذلك شأن الأشياء . واللغة بدورها محاكاة لما ندركه من الأشياء التي هي بدورها محاكاة . فالكلمات للأشياء بطريقة تخالف محاكاة الموسيقى والرسم لها . والحروف

(١) أنظر : أفلاطون : أيون ٥٣٩ — ٥٤٢ .

(٢) أنظر ص ٣١ من هذا الكتاب .

التي تتألف منها الكلمات هي أيضاً وسائل محاكاة ، وفي هذا تدل المحاكاة - عند أفلاطون - على العلاقة الثابتة بين شيء موجود ونموذجه . والتشابه بينهما يمكن أن يكون حسناً أو سيئاً ، حقيقياً أو ظاهراً . فحين تحاكي طبيعة الأشياء بالحروف والمقاطع والكلمات والحمل تكون المحاكاة إذا دلت على خصائص الموجود ، وسيئة إذا تجاوزت هذه الخصائص . واللغة بفنونها المختلفة طريق لتأثير عالم المعقول أو عالم المثل في عالم الحس ، وأداة لذلك التأثير . وينحصر نجاح الفنان في نتاج محاكاة الأشياء على حقيقتها ، وفي هذا يتجلى مجهود الفناء ويؤتي ثماره . على أن محاكاة الحقيقة لا غناء فيها عن الحقيقة ، فليست سوى خطوة للاقتراب من الحقيقة إذا كانت تلك المحاكاة صحيحة .

وفي الكتاب السادس من « الجمهورية » (١) يشرح أفلاطون مراتب المعرفة : فأدنى مراتبها الخيال الحسى الذى تبتدىء فيه خيالات الأشياء وظلالها ومظاهرها ، كمظهر حصان أو سرير مثلاً ، مما يمكن رسمه أو تصويره . وأرقى من المرتبة السابقة : مرتبة الإدراك النوعى للموجودات ، كما هي الحصان أو المنضدة . وأسمى منها مرتبة الكلية فى الرياضيات والصور الهندسية ، ثم إن أسمى أنواع المعرفة هو معرفة الصور الثابتة الخالدة . ولمراتب الكمال صور ثابتة خالدة هي من خلق الله ، كصورة الحب والحكمة . . . كما أن للأشياء المادية صور ثابتة خالدة كذلك . فلكل مجموعة أفراد من نوع واحد ماهية تدرج فيها - وهذا هو الإدراك النوعى السابق - ولكن لكل ماهية صورة ثابتة خالدة أبدية هي من خلق الله . فمثلاً لجميع أفراد الأسرة ماهية هي الإدراك النوعى ، ولكن درجة كمالها تتمثل فى سرير مثالى موجود فى ذاته ، وكل نجار يحاول أن يقرب من درجة الكمال فى صنعته للسرير يتأمل فى ذلك السرير المثالى .

والمرتبة الأخيرة ، وهى معرفة الصور ذات الوجود الثابت (المثل) ، لها صلة بالجمال والحب عند أفلاطون . وفى محاوره « مينون » ، وفى محاوره « فيدون » Phédon (Phaidon) - وهى محاوره على لسان سقراط مع تلميذه « فيدون » قبيل تجرع سقراط السم - يذكر أفلاطون على لسان سقراط كيف ترقى الروح إلى إدراك تلك الصور العقلية - وهى أكمل مما فى عالمنا من أشياء ندركها بالتجربة - عن طريق الروح لما كانت تعلمه فى عالم الجمال الخالد قبل هبوطها إلى الجسم . ويذكر أفلاطون

(١) أنظر : أفلاطون : ٦١٠ .

الجمال - في محاوره « فيدون » - على أنه نوع من أنواع الكمال (١) ، ولكنه في محاوراته التي عنوانها : « المائدة » Symposium يذكر أن الحب يتدرج في طريق وصوله إلى الله من تعلقه بشخص محبوبه إلى تعلقه بجميع الأشخاص الجميلة ، ثم يتدرج من حب الأشخاص إلى حب الأفكار الكلية ، والمبادئ العامة ، حتى يصل إلى معرفة الصور (المثل) ، ثم إلى الجمال المحض ، أي الله (٢) .

وفي محاوره « فيدروس » (٣) يذكر أفلاطون - على لسان سقراط دائماً - أن الحب ينتقل من جمال الجسم ، لا إلى الجمال المحض أو المثالي (الله) ، بل إلى الحكمة والخير وما إليها من مراتب الكمال (٤) .

وفي هذه المحاورات يهتم أفلاطون بشرح طريقة الوصول إلى أرق أنواع المعرفة والكمال ، بالاهتداء إلى إدراك الصور العقلية الخالدة ذات الوجود الأبدي (عالم المثل) وليس كل ما في هذا العالم إلا خيالات وانعكاسات لتلك الصور كما سبق أن شرحنا . وفي كلام أفلاطون تختلط الإدراكات الجمالية بالإدراكات الصوفية ، ولكن لكليهما صلة وثيقة برأيه في الشعر والنقد .

فالحب يصل إلى أرق أنواع المعرفة بالتدرج في الإدراك . والحب هو الفيلسوف . أما الشاعر ، أو الفنان بعامه ، فإنه يعكس لنا في فنه خيالات الأشياء أو مظاهرها لا جوهرها . وهي في ذلك مرتبة دون الفيلسوف ، بل دون مرتبة الصانع ، وذلك أن النجار ، مثلاً ، يحاول أن يقرب - في صناعته لسرير خاص أو منضدة خاصة - من درجة الكمال ، بتأمله في صورة السرير المثالي أو المنضدة المثالية ، وهي الصورة العقلية الثابتة الخالدة التي هي من خلق الله كما شرحنا فيما سبق ، على حين يحاول الشاعر وصف المنضدة ، فهو يحاكي منضدة هي بدورها صورة ناقصة للمنضدة

(١) أنظر ص ٢٨ للتعريف بموضوع محاوره « مينون » وأنظر : أفلاطون : مينون ٨٢ - ٨٥ ، ثم أنظر : أفلاطون فيدون ١٧٥ - ١٠٠ د .

(٢) أنظر : أفلاطون : المائدة Symposium ٢١٠ - ٢١٢ - هذا ، وستحدث عن المائدة وتفصل بعض التفصيل في فلسفة أفلاطون في الجمال وأثرها في النقد العربي والأدب في الداب الثاني من هذا الكتاب حين نتحدث عن الحب العذري والحب الصوفي .

(٣) لمعرفة موضوع هذه المحاوره أنظر ص ٣٠ - ٣١ من هذا الكتاب .

(٤) أنظر أفلاطون : فيدروس ٢٦٥ - ٢٦٦ - ٢٧٧ .

المثالية : وكذلك شعراء المآسى ، يحاكون الأشياء والحوادث على هذه الصورة البعيدة من جوهر الحقيقة ومن صورها الثابتة الخالدة المثالية (١) .

وتلك ناحية ميتافيزيقية محضة حمل بها أفلاطون على الشعر كله — من غنائى وغير غنائى — نتيجة لنظريته فى المحاكاة .

و ثم جانب آخر لحملة أفلاطون على الشعر ، هو الجانب الخلقى من الوجهة النظرية وأفلاطون فيه مختلف كل المختلف عن النظرية الحديثة للأدب ، بل عن تلميذه أرسطو نفسه . لذلك أنه يرى أن الشعر يصف النقائص التى تبدو فيها محاكاة الشعراء السيئة . ومن هذا الجانب كذلك يحمل أفلاطون على الشعر عامة ، فيحمل على هوميروس فى ملحيمته (٢) لأنه عرض فيها نقائص الأبطال ، ولأنه كان — من هذه الناحية — مصدرأ لشعراء المآسى فيما بعد ، وهم الذين صوروا الخيرين ينتقلون من السعادة إلى الشقاوة . وهذا عيب خلقى خطير عند أفلاطون ، لأنه — مثل أستاذه سقراط — يرى أن العدالة المتوافرة للخيرين هى وحدها التى تجعل المرء سعيداً . فشعراء المآسى يسيئون فى محاكاة الحقيقة حين يظهر فى محاكاتهم أن من الممكن أن يصير الشرير سعيداً والخير شقيأ . ويقول أفلاطون إنه . . لا شىء من الشر يمكن أن يحدث للإنسان الخير ، لا فى هذه الحياة ولا بعد الموت ، (٣) .

ولكن أفلاطون — تبعاً لنظرته السابقة — يعود فيرتب أجتاس الشعر على حسب دالاتها الأخلاقية المباشرة ، فيفضل — نسبياً — الشعر الغنائى ، لأنه يشيد مباشرة بأعجاذ الأبطال ، يلى ذلك شعر الملاحم ، لأن النقائص المصورة فيه لا تؤثر فى مصير البطل ، ولا تقلل كثيراً من إعجابنا به بوصفه بطلاً . ويأتى بعد ذلك المآسى ثم الملهاة . فهما أسوأ نماذج الشعر لمساهمتهما المباشر بالخلق (٤) .

(١) الجمهورية ٥٩٥ — ٥٩٧ .

(٢) ستحدث عنهما فى معالجتنا للملاحم عند أرسطو فى هذا الفصل ، وهاتان الملمختان هما الإلياذة والأوديسيا .

(٣) Plato : Opolagy, 41, d.

(٤) أنظر الجمهورية لأفلاطون ٣ ، ٣٩٧ ر ، ٢ ، ٣٧٧ ب . وكذلك الفصل العاشر من الجمهورية . ونكرر أن هذه نظرة مختلفة كل المختلف من حيث العناية بالدلالة المباشرة للأدب ، وقد أبحث تماماً من النقد بعد أفلاطون .

(م ٣ — النقد الأدبى الحديث)

ويظهر من كلام أفلاطون سبب ثالث لحملته على الشعر ، لأن الشعر نتيجة إلهام واستسلام للنشوة ، فهو متحرر أصلاً من قواعد المعرفة والعقل ، وهذا يتنافى مع الاتجاه العملي الذى شغل أفلاطون في جمهوريته . ولهذا يندد بهوميروس : « أى دستور أصلح ؟ وأية قوانين أقر ؟ وأية حرب قادها إلى النصر ؟ وأية مدرسة أسس ؟ وأى اختراع مفيد أخرج ؟ » ، على أن أفلاطون يرى أن الكلام عن الشيء ضرب من القصور عن تحقيقه ، فلو كان هؤلاء الشعراء على علم بما يتحدثون فيه لقاموا بجهد في تحقيقه ، أو أسهموا في ذلك التحقيق (١) .

ويتصل بهذا الجانب العلمى أن أفلاطون نعى على شعراء عصره نفسه أنهم كانوا يتملقون الجماهير ، وهم في تملقهم خاضعون لنوعين من الاستبداد : استبداد الجمهور واستبداد الحاكم (٢) .

وهذه النظرة العملية هى التى جعلت أفلاطون يرحب في جمهوريته بالشعراء الغنائيين الذين يمجّدون الأبطال والقداوات الصالحة . فبعد أن طردهم من الجمهورية بإسم المبادئ العامة النظرية الميتافيزيقية والخلقية والعلمية كما سبق أن شرحنا ، عاد فأدخلهم من باب آخر ، هو التغنى بالفضائل وأصحابها (٣) .

هذا جوهر فلسفة أفلاطون فيما يهمننا الآن (٤) . ولعل لها الفضل في الإيحاء إلى تلميذه أرسطو — حين كرس جهده الفكرى للرد عليها كما سنشرح بعد — بآراء خالدة في النقد العالمى . على أنها بعد ذلك غنية من ناحية أخرى . ذلك أن أفلاطون — على الرغم من تقريره الإلهام مصدرراً للشعر ، وعلى الرغم من نزعه الخلقية المباشرة في الدلالات الأدبية ، وعلى الرغم من حملته على نزعة الشعراء الخيالية — نراه يرجع المبادئ العقلية والفلسفية ، وينزع إلى جانب عملي في الحملة على شعراء عصره . وفي هذا كله نكشف ناحية أخرى أكثر خصباً ، هى نزعه إلى الجانب التجريبي في

(١) أفلاطون : الجمهورية ٥٩٩ ب — ٦٠٠ ب .

(٢) أفلاطون : الجمهورية ٥٦٨ ب . وأنظر كذلك مقدمة اميل شامبرى E. Chambry

لترجمة الفرنسية لجمهورية أفلاطون ، طبعة C. VIII — C X VI Belles-lettres

(٣) أفلاطون : الجمهورية ١٥٠٦ أ .

(٤) سنذكر كثيراً من آراء أفلاطون في مقارناتنا اللاحقة ، وسنبين أثر ذلك كله في النقد الحملي

اسمري — وخاصة النقد الصورى — فيما بعد .

النقد ، وهى النزعة التى ستتجلى فى نقد تلميذه أرسطو على أعظم جانب من الخصوبة والعمق .

هذا ، وفلسفة أفلاطون فى الخطابة (البلاغة) صلة قوية باتجاهاته النظرية المتأثرة فى نفس الوقت بما ساد عصره من جدل سوفسطائى .

والخطابة عند أفلاطون لها نفس المعنى الذى كان شائعاً فى عصره وقبل عصره . وهو دراسة وجوه الكلام وكيفية تأثيره . وقد كانت بذلك ذات صبغة عملية منذ وجدت عند اليونان حول نهاية القرن الخامس قبل الميلاد . وكان السوفسطائيون يلقنون فيها كيف يستطيع المرء إيهام القضاة فى المحاكم ، ونواب الشعب فى المجتمعات السياسية ، وكذلك الجماهير ، بما يرون إيهامهم به من آراء وقضايا عامة . ولا يرى أفلاطون رأيهم فى اتخاذ الخطابة وسيلة للإيهام . يقول أفلاطون على لسان سقراط فى محاوره « فيدروس » : « ليس فن الجدال فى الآراء مقصوراً على دور المحاكم والمجتمعات السياسية ، ولكن من الواضح أنا إذا عددناه فنا من الفنون بعامة ، فإنه يكون هو هو فى جميع أنواع الكلام ، أى يكون هو الفن الذى يستطيع المرء أن ينتج تشابهاً بين كل الأشياء التى يمكن أن ينتج بينها ذلك التشابه (١) » . وقد سبق أن ذكرنا أن موضوع محاوره « فيدروس » هو الاهتمام إلى الفضيلة عن طريق المعارف الروحية الباقية فى النفس من عالمها (٢) الأعلى . وهذه الفضيلة نوع من المعرفة تهتدى إليها الروح . والفضيلة والمعرفة شئ واحد كما هو الشأن عند سقراط . ويترتب على ذلك أن تكون الخطابة الصحيحة (أو فن الكلام) - عند أفلاطون - ليست هى محاولة التغرير بالناس أو القضاة ، بل هى طريق الوصول إلى المعرفة ، أو تشخيص هذه المعرفة . وبذا تكون الخطابة نوعاً من الفلسفة الملهمه . والخطابة السيئة تكون إما صادرة عن امرئ يقول ما لا يعرف ، فيقضى به الجهل إلى تكرار عبارات قد تكون مصقولة ولكنها فارغة ، فهى نوع من رياضة المرء على صنعة الكلام فحسب ، وإما عن امرئ يعرف ما لا يقول ، أى يعرف الحق ويتجاهله . فيمارس على سامعيه نوعاً من مقدرته على رياضة الكلام (٣) . وفى هاتين الحالتين لا تساعد

(١) أفلاطون : فيدروس ٢٦١ .

(٢) أنظر هذا الكتاب ص ٣٠ - ٣١ .

(٣) أفلاطون : فيدروس ٢٦٢ .

البلاغة على الوصول إلى المعرفة ، بل تكون وسيلة للتضليل . فهي في هذه الحالة ليست فناً ، ولكنها جرفة خالية من الفن . « ففن الكلام الحق الذي لا يقود إلى تملك الحقيقة لا وجود له ، ولن يوجد أبداً » (١) .

ولابد من توافر مبدئين كى تؤدي الخطابة - في معناها السابق - إلى الحقيقة . أولهما أن يدرك المرء الجنس ، ويجمع خصائصه المتفرقة تحت فكرة واحدة : وذلك يكون بتحديد الأمر الخاص الذي يريد شرحه . وقد ضرب أفلاطون في « فيدروس » ، مثلاً لذلك بالحلب ، فحدد أولاً ما هو ، ثم عرف ما إذا كان حسناً أو سيئاً . وثانى المبدئين : أن يقسم المرء الأشياء إلى أنواعها بحيث تظل الأشياء المتجانسة - طبيعية - مندرجة تحت جنسها ، لا يحاول أن يفصل أى جزء منها كما يفعل المثال الردىء الذى يشوه بعمله ما يصنعه من تماثيل (٢) .

وموجز القول أن يكون المتكلم ذا قدرة على التفكير المنطقى السليم فيه صار فرعاً من فروعها ، وقد إزداد هذا الارتباط وضوحاً في عصور النقد الحقيقية والخطباء الفلاسفة هم الخطباء كما يجب أن يكونوا . ويعارضهم أفلاطون بالمغالطين السوفسطائيين من خطباء عصره الذى يؤثرون التحدث فيما له مظهر الحقيقة ، وهؤلاء هم الخطباء المهنيون . هذا ما يخص جوهر الخطابة أو موضوعها ، أو ما يجب أن يقال .

وفي النقد العربى القديم كان للفلاسفة فضل ترجمة أرسطو وشذرات من يجب أن يعرف إلى من يتوجه في قوله . فإذا كانت وظيفة الخطابة هى قيادة النفوس لمعرفة الحقيقة ، « فعلى المرء - لكى يكون قادراً على الخطابة - أن يعرف ما للنفوس من أنواع . وعلى قدر هذه الأنواع تكون الصفحات ، وهو ما يختلف به الناس في أخلاقهم . . . ولكل حالة نفسية نوع خاص من الخطابة . . فعلى ، إذن ، كى أولد في النفوس نوعاً من الإقناع ، أن أطابق بين كلامى وطبيعتهم ، وإذا توافرت للمرء هذه المبادئ عرف متى يجب أن يتكلم ، ومتى يجب عليه أن يمتنع عن الكلام ، ومتى يليق أن يكون موجزاً أو مطيلاً أو مبالغاً ، أما قبل الوقوف على هذه المبادئ فلا وسيلة له إلى التعرف على ذلك (٣) » .

(١) أفلاطون : فيدروس ٢٦٠ .

(٢) المرجع السابق ٢٦٦ .

(٣) أفلاطون : فيدروس ٢٧١ أ - ٢٧٢ ب .

ثم يتحدث أفلاطون عن تنظيم أجزاء الخطابة في إجمال ، فيقول على لسان سقراط مخاطب « فيدروس » : « أحسب أنك توافقني على أن كل خطاب يجب أن يكون منظماً ، مثل الكائن الحي ، ذا جسم خاص به كما هو ، فلا يكون مبتور الرأس أو القدم ، ولكنه في جسده وأعضائه مؤلف بحيث تتحقق الصلة بين كل عضو وآخر ، ثم بين الأعضاء جميعاً (١) » .

وهذا لم يرد أفلاطون أن تكون الخطابة — كما كانت عند السوفسطائيين — ذات قواعد شكلية ترمي إلى إيهام الآخرين بصواب فكرتنا على أية حال كانت الفكرة ، ولكنه قصد إلى أن تكون الخطابة هادياً للنفوس نحو الجمال والعدالة . فهي عنده تستلزم معرفة الحقيقة من جهة ، ومعرفة النفس من جهة ثانية ، ثم تستلزم على الأخص لدى الخطيب أن يكون حريصاً على توفير الخير للسامعين ، محباً لهم ، كي يقودهم عن طريقها إلى معرفة الحقيقة .

وفيما قدمناه من آراء أفلاطون في الخطابة ، تتوحد الخطابة — كما يريد أفلاطون أن تكون — مع الفلسفة . وتكون الخطابة أو فن الكلام — على النحو الكامل الذي نشده أفلاطون — أقرب من الشعر في الوصول إلى الحقيقة في شكل الحوار الحي الذي يتبادله المتكلم مع السامع أمامه . ولهذا يفضل أفلاطون الكلام — في التعليم — على الكتابة ، لأن الكتابة تدوين ، والتدوين يكسب الكلام صبغة الثبوت والاستقرار ، فيصير جامداً في صورته أمام القراء . وهذه حال الشعر الوجداني والمسرحيات (٢) . وكأن تفضيل أفلاطون الحوار والحديث في الخطابة على الكتابة نوع آخر من هجومه على الشعر . وفي كل ذلك كان هم أفلاطون منصرفاً إلى الوقوف على الحقيقة والاهتداء إلى الفضائل والهداية إليها ، وكذلك كان تلميذه أرسطو .

هذا ، وقد أفاد أرسطو من تلميذه أفلاطون في كثير من إدراكه للفنون والغاية منها ، ومنها الأدب ، ولكنه خالفه في كثير من المواضع الأخرى . ومن أهم ما خالفه فيه مبدآن : كان أرسطو شديد الملاحظة للواقع ، فكان تجريبياً في أسسه ، فلم يلق

(١) نفس المرجع ٢٦٤ — وواضح أن لهذا الإدراك أثراً في إكتشاف أرسطو للوحدة العضوية والمسرحيات والملاحم كما ستحدث عنها فيما بعد .

(٢) نفس المرجع ٢٧٧ — ٢٨٧ .

وأنظر أيضاً . W k Wimsatt and C. Brooks., op. cit. p. 64 — 65.

بالإلى الميتافيزيقية التي حفل بها أفلاطون ليفسر بها وظيفة اللغة وطبيعتها ، واعتبر اللغة بذلك خاصة من خواص الإنسان ، وهي أداة المعرفة .

ثم إن أرسطو يقصر المحاكاة على الفنون الحميلة والنافعة على سواء ، ولا يعمم المحاكاة في كل شيء كما فعل أفلاطون . وقد نظر إلى طبيعة الفنون ومقوماتها ، ففصل بين بعضها وبعضها الآخر على حسب أسسها الفنية ، وعلى أساس محاكاتها لصور الأشياء وميزها بذلك عن العلوم في ميادين المعرفة الأخرى ، من ميتافيزيقية ونظرية رياضية وطبيعية وعملية ونتاجية . ولأرسطو أصالة امتاز بها عن سابقه في إدراكه للغة ووظائفها ، جعله يتميز عنهم في إدراكه لفنون اللغة والأدب بخاصة . وسنجد القول في ذلك قبل أن ننظر في الحدود التي ميز بها بعض الأجناس الأدبية عن بعض من مأساة وملحمة وخطابة ، ثم نلم أخيراً بوجوه نظره في الأسلوب بعامة .

الفصل الأول

اللغة عند أرسطو

لا يستطيع فهم الأدب ووظيفته الاجتماعية وخصائصه الفنية عند أرسطو دون معرفة نظرية أرسطو في اللغة نفسها . فاللغة وظيفة عضوية في الإنسان ، وهي كذلك أساس طبيعي للفضائل وللصلات الاجتماعية والسياسية . ووحدة اللغة والكلمات ، وهي بمقاطعتها نتيجة لحركة صوتية ، ولكن هذه الحركة الصوتية في الحقيقة عمالية عقلية ، إذ مجرد نطق الكلمة يدل على شيء ما ، فيحدث في الفكر حركة ما . وهذه الكلمات رموز لمعانى الأشياء ، أى رموز لمفهوم الأشياء الحسية أولاً ، ثم التجريدية المتعلقة بمرتبة أعلى من مرتبة الحس . فهي رموز لحالات نفسية هي مادة للفكر ، فالصوت اللغوي وظيفة عقلية لها دلالتها على الكلام الداخلي . وهذه الحالات النفسية التي تثيرها اللغة ليست فردية محضة . لأن دلالتها على الأشياء ومعانيها ليست طبيعية ، بل هي وضعية أصطلح عليها : فمعانيها المشتركة بين الناس هي التي تعطيها كل قيمتها اللغوية . وهذا وحده نستطيع أن نفكر بالكلمات ، ونبنى حججنا عليها بوصفها رموزاً للأشياء . فهي في الواقع رموز لتجارب أفادها الإنسان بالحس . والذاكرة تحتفظ بمجموعة التجارب الحسية . وهذه الذاكرة تتوافر في الإنسان وفي قليل من أنواع الحيوان . ولكن هذه التجارب تهدى الإنسان وحده ، دون الحيوانات ، إلى المبادئ العامة العالمية . وذلك عن طريق القياس والحجة . وبها تتجاوز مرتبة الحس . وصلة الكلمات اللغوية بالكلام النفسى — من حيث هي رموز له — كصلة الكلمات المكتوبة بالكلمات المنطوقة ، من حيث إن الأولى رموز للثانية . ويقول أرسطو : « الكلمات المنطوقة رموز لحالات النفس ، والكلمات المكتوبة رموز للكلمات المنطوقة ، والكتابة ليست واحدة عند كل الناس ، شأنها في ذلك شأن الكلمات المنطوقة . ولكن المحاولات النفسية التي يعد التعبير دليلاً مباشراً عليها هي عند كل

الناس ، شأنها في ذلك شأن الأشياء التي تعد هذه الحالات صوراً لها « (١) .
فالكلام عمليات عقلية متتابعة ، وهذه العمليات تستلزم عند أرسطو مبدأً عالمية
في المعاني ، وهو ما تستخدم به اللغة أداة الصلات بين الناس : فالتسمية نفسها
تضيف إلى موضوع الحس ما يزيد به عن مجرد وجوده الحسي . فإذا قلت « محمداً » —
مثلاً — فهذه التسمية تتضمن مبدأ « الإنسانية » إضافة إلى تعيينها هذا الشخص
المعروف بهذا الاسم ، ومبدأ « الإنسانية » عالمي في ذاته وبذلك كانت اللغة عند
أرسطو رمزاً للفكر ، وهي فرق ما بين الإنسان والحيوان . فالنطق والفكر عند
أرسطو متلازمان . والنطق خاصة الإنسان ، وبدون الكلمات لا يتيسر فكر ولا علم .
وكلمة « لوجوس » في الأصل معناها اللفظ ، ثم صارت تطلق على اللغة ، وهي عند
أرسطو مرادفة للعقل ، إما بوصفه قوة من قوى الإنسان الروحية ، أو بوصفه عملية
فكرية ، أي أثراً من آثار تلك القوة أو يراد بها المعقول نفسه أي الشيء الذي كان
مادة الفكر (٢) ،

واللغة والفكر كلاهما مستقل عن حقائق الأشياء . فإذا كانت الكلمة حركة
عضوية ترمز إلى الشيء الحقيقي ، فالكلام الممثل في الحمل على العكس من ذلك ،
إذ هو عملية عقلية متميزة عن طبيعة الأشياء الحقيقية . والكلمة ترمز إلى شيء ما دون
أن تثبت له صفة أو تنفيها . والحمل وحدها هي التي يمكن أن يوجه إليها التصديق
والتكذيب . واستقلالها عن حقيقة الأشياء تتمثل فيه مأساة اللغة لدى الإنسان .
فمن الممكن أن أنفي عن شيء ما له من خصائص وأن أثبت لآخر خصائص ليست
في الحقيقة له . وحقاً ليس هناك ما يجمع من أن أقول عن شيء أنه أبيض على حين
أراه أسود ، وإلا أنفي الكذب — ضرورة — من اللغة . واللغة هي وسيلتنا للوقوف
على الأفكار . أو على الكلام النفسي . واللغة تكسب هذه الأفكار ظاهرة الحالة
الطبيعية للأشياء ، وبها يتيسر الحكم عليها . فالمدرجات — من حيث هي مدرجات —
متحررة من الخطأ ، ولكن الفكر المعبر عنه باللغة هو مجال الخطأ والصواب . وبعض
الحيوانات عندها حس وخيال وإدراك ، ولكن ليس لها فكر . على أن مأساة اللغة

(١) أنظر :

Brice parain : Recherches sur la Nature et la Fonction du Language p. 49—52.

(٢) ولذا كان من معانيها أيضاً : المنطق أو العلم ، وكانت كلمة لوجوس logos موضع

بحوث كثيرة ، أنظر : R. S. Crane, op. cit. 177-178.

تتجلى كذلك في أن دلالة اللغة على الفكر وقد تكون ظاهرية لا حقيقية . فليس كل إنسان يعتقد فيما يقول . ولذا كان لابد من الرجوع إلى الحقائق وطبائع الأشياء وقوانين الحاجة العقلية الأخرى المنطبقة على تلك الحقائق (١) .

واللغة في كل ميادينها رموز الأفكار ، أى حاجة وأقيسة للوصول إلى نتائج من نوع ما . والكلام جسم مادته الكلمات ، وأجزاؤه تختلف على حساب مادة موضوعه . فأجزاء الخطابة غير أجزاء المسرحية ، وغير المنطق والعلوم الأخرى . ولكنها جميعاً تهدف إلى غاية واحدة هي التعبير عما هو حقيقي أو محتمل والمعيار فيها جميعاً هو الرجوع إلى الحقائق . فالكلمات والحمل والأقيسة مستمدة كلها من الحقيقة أو الضرورة أو الاحتمال . والضرورة والاحتمال هما ما يعبر عنه الفعل المحكى في الشعر والخطابة . والشاعر في مسرحيته يستخدم ما يشبه الأقيسة والحجج من الوسائل الفنية التي تؤدي إلى ما يرمى إلى تصويره من نتائج . وهو في هذا يشبه العالم النظري أو العلمي . فعرض المستحيل أو غير المحتمل على أنه ممكن خطأ في الشعر وفي العلوم معاً (٢) . ومهما اختلفت طرق التعبير ووسائله في الشعر والخطابة والمنطق - من التزام التعبيرات الحقيقية المساوية للمعنى . أو من سوق للكلمات الموحية والمجازات في الخطابة والشعر أحياناً - فإن هناك خاصيتين تعدان من فضائل الأسلوب في استعمال اللغة كلها وهما : الوضوح والدقة (٣) .

واللغة غايتها تحقيق الصلات بين الإنسان ، أو معرفة الإنسان للأشياء . وقد تستخدم كذلك أداة للتربية والمتعة في ناحية خاصة من نواحي النشاط الإنساني ، وهي ناحية الفن . ولكن يمكن أن تستخدم الأسلوب ومعاني الألفاظ وسيلة للتلاعب بالمعاني لتظهر المستحيل ممكناً ، والممكن مستحيلاً . والمقياس الذي يرجع إليه في

(١) يرى أرسطو أن علينا أن نستوثق من التجارب كي نتوصل منها إلى نتائج علمية ، وعلينا به

ذلك أن نشق بالنظريات حين يتضح انطباقها على التجارب .

أنظر أرسطو : *De la génération des Animaux*, III, 10, 76 ob, 31, cf. B. parain, op. cit. 50,

(٢) غير أنه توجد مبررات لعرض المستحيل في الشعر ، وذلك في حالات خاصة ستشرحها بعد قليل ،

ونبادر هنا فنقول أن هذه الحالات من المبالغات في الملح والهجاء استرسالا مع الخيال كما قد يتوهم .

(٣) أنظر : R. S. Cane, op. cit. p. 50

الحكم على اللغة وصوابها قد يزجج إلى طبيعة الأشياء في العلوم ، أو إلى المقاييس المنطقية التي يهdy إليها المنطق ، أو إلى أسس الفن كما يهdy إليها العقل السليم . وطريق الاهتداء إلى الحكم الصحيح هو تحليل اللغة بما يتضمن تحليل الكلمات وتحديد معانيها ، والبحث في الحمل وصحتها بوصفها بنية رمزية للحقائق ، وكذلك تحليل الفكرة كما هو مدلول عليها في اللغة ، ثم الرجوع إلى الأشياء التي هي مدلول الفكر (١) . ولا يتوقف استكناه الحقائق على معرفة طرق الحاجة فحسب ، ولا على الرجوع لطبائع الأشياء وحدها ، ولكن يتوقف كذلك على تحديد معاني الكلمات واستعمالها في الحمل ، إذ الكلمات في الحمل رموز للمعاني ، وفي هذا ما يكشف عن الفرق بين من يحاجون لذات الحاجة كالسوفسطائيين مثلاً ، وبين من يسلكون الطريق السوي في تنظيم الأفكار . وكثيراً ما يلجأ السوفسطائيون إلى المفارقات اللفظية . والسوفسطائيون — كغيرهم — يستخدمون اللغة والإقناع ، ولكنهم لا يتقيدون بغيرهم بالقيم الموضوعية من خلقية واجتماعية . ولهذا يجب أن نبحث عن المضمون (٢) ، لا تقتصر على البحث في الكلمات وخصائصها العرضية التي لا تمس جوهر الحقيقة . وحتى في القانون ، يحملنا الإنصاف على ألا نقصر نظرنا على القانون نفسه ، بل ننظر إلى ظروف تشريعه ، فلا نطبقه حرفياً ، بل نعتد بالروح التي وضع بها ، ولا ننظر كذلك إلى العمل ولكن إلى الغاية منه ، ولا نعتبر الجزء بل الكل .

واللغة في جانبها العلمي تتضمن عملاً هادفاً لغاية . وهذه الغاية يحددها الفكر وتشف عنها اللغة ، فتصبح دعوة مشتركة بين الناس . ومن هنا أمكن أن تخضع اللغة من الناحية العملية إلى مبدأ عقلي وقاعدة . وفي هذا الجانب العقلي أساس الفضائل عند أرسطو . وهذا أخص ما يمتاز به الإنسان ، لأنه هو الحيوان الوحيد الذي وهب العقل فتيسر له العلم عن طريقه ، ولم يتيسر له العلم إلا باللغة . فالغاية الخلقية وراء غايات اللغة العملية ، فيجب ألا يكون ميدان النشاط الإنساني في الكلام عبثاً أو هادفاً إلى عبث . ولهذا كان علينا أن ننظر إلى العمل الأدبي كلا ومجموعاً لا على حسب جزء

(١) المرجع السابق ص ١٩٤ — ١٩٥ •

(٢) يولي أرسطو أهمية كبرى للبيج والأمية الكلامية على شرط رباطها بتجارب الحس ، ليقطع الطريق على السوفسطائيين في حججهم التي ليس لها إلا مظهر الحجج وهي في الواقع هروب من الحقيقة . أنظر : المرجع السابق ص ٢٠٤ — ٢٠٥ وكذا : Sophistic Refutation, VII, 165, 2 a 6—7.

أو فقرة منه فحسب ، وذلك لتتضح الغاية الجدية منه ، وحتى في الخطابة — وهي كالحدل غايتها الإقناع في ذاته ، فيمكن أن تستخدم للشيء وضده — يؤكد أرسطو غايتها الخلقية في غير موضع . فيقول مثلاً : « يجب أن يكون المرء ذا قدرة على الإقناع بما يضاد قضيته ، لا لأجل أن يقوم بالأمرين معاً دون تفرقة ، (إذ يجب ألا تقنع بما يضاد الأخلاق) ، ولكن لئلا يجهل المرء طريقة وضع المسائل ، وليكون قادراً على تنفيذ حجج من يجادل ضد العدالة . . والخطابة والحدل — وحدهما من بين فنون القول — يعالجان القضايا المتناقضة على سواء . على أنه ليس معنى ذلك أن هذه الموضوعات يمكن أن تكون ذات قيمة واحدة . فالخطاب الحق والخطاب الأكثر مطابقة لقواعد الخلق هما دائماً أصلح للتعقل والإقناع » (١) . ولهذا يعد أرسطو الخطابة فرعاً من المنطق ومن علم الأخلاق والسياسة معاً . ذلك أن أرسطو يعتقد أن الأخلاق الفردية تقود إلى الأخلاق الاجتماعية . والخطابة ذات قيمة تربوية للمواطن لأنها تيسر للمواطنين الدفاع عن نظم الحكم (٢) . والرجل الخير مواطن صالح ، ولا يكون ذلك إلا في حكومة صالحة ، والكلام الفنى الصادر عن العقل هو الذى تتحدد به نظم الحكم ، وهو وسيلة الإصلاح ، لأن الناس كثيراً ما يرجعون عن عاداتهم بحكم العقل . والعقل أساس الحياة الفاضلة . وأرسطو ينكر على سقراط قوله إن الفضيلة والعقل (أو المعرفة) « لوجوس logos » شيء واحد ، ولكنه يؤكد مع ذلك أن الفضائل تستلزم العقل وتتوقف عليه ، فكل الرذائل في تضاد مع العقل الصائب . والفضائل الخلقية والفكرية أساس للسعادة . « والكلام هو الذى يجلو النافع وغير النافع ويبين العدل من الظلم ، لأنه خاصة الإنسان التى تميزه من الحيوانات الأخرى . فالإنسان وحده هو الذى يدرك الخير والشر والعدل والظلم وما إليها ، واشترك الجنس الإنسانى في هذه الأشياء هو الذى أتاح تكوين الأسرة والحكومة (٣) » . فالكلام عند أرسطو له رسالة جوهرية ، وله صلة وثيقة بالعلوم النظرية والعملية : وفنون اللغة كعلومها ليست مجرد أقوال يرسلها قائلها دون هدف ، ولا قيمة لها إذا لم تساعد على تحقيق الخير والسعادة للإنسان

Aristotle : politics, I, 2, 1253 a 7 — 18

(١) أنظر :

(٢) أنظر المرجع السابق : ١٤٥٦ ، وكذا : R. S. Crane, op. cit. p. 191 — 192

(٣) أنظر : Aristotle : Rhétorique, I, I, 1355 b, 2 — 7, 15, 22

وكذا :

والفنان كالعالم ليس له مطلق الحرية فيما يقول كما يرسم خياله ، وإنما وظيفته اجتماعية خلقية . فإذا أساء استعمال موهبته انقلبت شراً مستطيراً . يقول أرسطو : « سيعترضون بأن الإنسان قد يضر ضرراً بليغاً حين يسيء استعمال هذه الموهبة الكلامية ذات الحدين ، ولكن ، إذا استثنينا الفضيلة ، استطاع أن يقال ذلك عن كل نوع من أنواع الخير ، وبخاصة عما هو أكثر نفعاً : مثل القوة والصحة والغنى ورئاسة الجيش . وعلى قدر المنفعة في صواب التطبيق يكون الضرر في الشطط والإساءة » . والفرق بين السوفسطائي (المغالط) وغيره ، ليس في الموهبة ، ولكن في القصد (١) .

وكثير من الأشياء موجود طبيعة ، وهي تختلف عن نتاج الفن في أن فيها ذاتها مبادئ حركتها وسكونها ، فهي تتحرك أو تسكن . وبعضها ينمو أو ينقص تبعاً لمبادئ ثابتة بيولوجية أو غير بيولوجية ، وهذه الأشياء الطبيعية تنظم الجماد والنبات والحيوان . وهي موضوعات العلوم والطبيعة . والعلوم مقسمة بدورها إلى طبيعية وبيولوجية ونفسية . . . ومنها العلوم الرياضية ، لان لها صلة بالمادة والأشياء ، على الرغم من نزوعها إلى التجريد المحض . ومن هذه العلوم كذلك الميتافيزيقا ، لا لأنها تبحث فيما وراء الطبيعة ، وفيما لا حدود له . بل لأنها تبحث في نظام الأشياء وعلاقاتها بعضها ببعض ، ثم عن السبب الأول لحركتها وهو مبدأ الوجود ، وهو ما لا يمكن أن يعتره تغير ما ، وهو واجب الوجود . وهذه الأنواع من العلوم — طبيعية ورياضية وميتافيزيقية — هي ما تسمى : العلوم النظرية ، على اختلافها في مادة موضوعها وطرقها وبراهينها (٢) . وهي تبحث في حقائق سابقة تستمد منها معارفها وحججها ، فلا يمكن أن تكون نتائج البحث فيها مختلفة ، فهي ضرورية في استدلالها ، وهي تناول جواهر الأشياء أي لوازمها الثابتة لها ، ولهذا كانت نتائجها عامة عالمية ، لا موقوتة عارضة (٣) .

وليس الأمر كذلك فيما يسميه أرسطو العلوم العلمية والتجارية ، كالسياسة والأخلاق ، وكذلك فنون الأدب من شعر وخطابة ، فمادة موضوعها لا تتيح مثل هذه النتائج الحتمية المعهودة في بحوث العلوم النظرية . إذ البحث في الفضائل والردائل .

(١) أنظر : Aristote : Rhétorique, I, I, 1355 b 2 — 7, 15, 22

(٢) هذا هو ما يبحثه أرسطو في كتابه : Physics فيبحث في مادة الأشياء الطبيعية وشكلها ومكانها وزمنها وحركتها ، مما لا صلة مباشرة له بموضوعنا .

R. S. Crane, op cit p. 219 — 220

(٣) أنظر :

أو في المأساة وأسسها الفنية مثلاً ، لا يتضمن شروحا لجواهر أشياء طبيعية ، إذ هو بحث في اعتبارات متعلقة بأشياء يمكن أن تتغير على حسب إرادة الإنسان واختياره . ومعرفتها تستلزم تحديد ما ينبغي لها من خصائص ، وقد تزيد مدلولاتها أو تنقص . فمعرفة الرذائل والأهواء لا تؤثر في القوانين النفسية لعوارضها ، ولكن يمكن أن تؤدي - عن طريق التعود والممارسة - إلى الاهتداء إلى الفضيلة . وليست هناك فضائل محدودة المعالم تحديداً طبيعياً . وكذلك الشأن في الأشكال والنظم الفنية . وقد يراعى في تحديد معالمها الأسباب الطبيعية أو الإنسانية ، كما يجب أن تراعى المستلزمات الفنية في الأجزاء التي يتكون منها الفن ، بحيث تكون ملائمة محققة للغاية منها . ويهتدى إلى ذلك بالعقل الصائب . ولكن المبادئ لا تسن فيها على أنها ضرورية حتمية كما في العلوم النظرية . فطريقة رجل السياسة في علمي الأخلاق والسياسة كطريقة الناقد للشعر ، تتوقف على استخدام منهج منطقي تشبيه من هذه الناحية بالمنهج المتبع في العلوم النظرية . ولكنه يختلف عنه اختلاف منهج كل علم عن الآخر (١) .

وعلوم اللغة عند أرسطو هي المنطق أو الخطابة والشعر . وهي الفنون القولية . وهي من مستلزمات العمل والتتاج ، وليست مجرد كلام يصاغ لذات التكلم . والفرق بين استعمال اللغة لغاية علمية واستعمالها لغاية عملية أساسه العلم هو أنها في الحالة الأولى أقيسة وبراهين للوقوف على خصائص الأشياء الثابتة لها ، وفي الحالة الثانية يقصد منها الإثارة لعمل الخير أو التعبير عن آثاره . وتمتاز الفنون والآداب مع ذلك بأسسها الفنية الجمالية . وفنون اللغة نفسها ذات مناهج مختلفة تبعاً لغاياتها المختلفة فالمنطق تعرف به الأقيسة والبراهين ، ويميز به صحيحها من فاسدها ، وما هو جوهرى مما هو عرضى . فهو يشارك العلوم النظرية والعلمية في ميادينها المختلفة . ويمتاز عنها بأن مادة موضوعه غير محددة . ولذا تختلف طرق البحث فيه عن طرق البحث في كل منها . وللخطابة صلة قوية بالمنطق . فهي مثله غير محددة الموضوع (٢) ، وبه تنظم حججها وأقيستها ، ولكنها تختلف عنه في غرضها وهو الإقناع ، إذ أنها لا تبحث عن الحقائق في ذاتها على حسب ما وصل إليه العلماء والمتخصصون ، بل تبحث في كيفية تقديم مجموعة من

(١) أنظر : Werner Jaeger : Aristotle, Fundamentals of the History

Development, Oxford, 1948, p. 216.

R. S. Crane, op cit, p. 219 — 220

وكذا :

(٢) أنظر الخطابة لأرسطو : الكتاب الثاني ، ٣٥٥ - السادس ٢٥ - ٣٥ .

الحقائق إلى جمهور خاص على نحو ينتج عنه أكبر أثر مراد ، فيقف الخطيب بها على ما يمكن أن يكون له من أثر في الجمهور (١) ، وبذا لا يقتصر على أداء موضوعه بعبارة مساوية له ، بل يقصد إلى إقناع جمهوره الخاص بمختلف وسائل الإقناع . ويقتضى ذلك النظر في أجزاء الخطابة . ونظامها بحيث تلائم جمهوره . ثم ينظر أرسطو إلى الخطابة بعد ذلك من الناحية الفنية في الأسلوب ودقته ومطابقتها للملابسات الجمهور (٢)

و للشعر صلة بالخطابة من ناحية المقولة والأسلوب (٣) ، على ما بينهما من فروق في الوحدة الفنية وفي النظم . والشعر كذلك صلة بالعلوم ، لأن غايته المعرفة ، وهي غير منفصلة عن غاية العلوم النظرية والعملية . والشعر في جوهره يمكن أن يكون عمليا في أثره في أخلاق الناس ، وعلميا في شروحه لمنطق الحوادث ، فيمكن النظر إليه لذلك باعتبار نتائجه العملية والعلمية . وقد عالج أرسطو الشعر من الناحية التربوية في كتاب السياسة ، ودرس مواقف الشعراء وما يسوقون من حكم خلقية في كتاب الأخلاق Nicomachean Ethics ، كما تحدث عن ناحية الشعر الميثولوجية في كتابه في الميتافيزيقا . ويمكن تقويم الشعر بعد ذلك بوحدته الخاصة أو بأثره في الجمهور ، أو بمحاكاته للأعمال والأشياء الطبيعية . والنظر إليه في ذاته هو ما يسميه أرسطو : « لذاته الخاصة به » ، أى ما يثيره من أثر في الجمهور . ولا بد أن يكون هذا الجمهور على علم وخبرة بتقويم خصائص الأثر الفني . ومن الناس من لا يتأثرون إلا بصفات عارضة للشعر ، وبالظروف التي نظم فيها . والبحث عن مثل هذه التأثيرات دون ربطها بخصائص الشعر ذاته قد يزودنا بمعلومات عن جمهور خاص . ولكن هذه المعلومات لا تدخل في صميم العمل الفني (٤) . والنظر إلى الشعر في ذاته — من الناحية الفنية — يقتضى النظر فيها تألف منه من أحداث ، وما عبر عنه من شخصيات وأفكار ، وما حاكى من

(١) يبحث أرسطو في الصلة بين المنطق والخطابة في الخطابة ، الكتاب الأول ، أنظر خاصة الفصل الأول والثاني ، ثم يعود إلى ذلك في الكتاب الثاني من الخطابة من بدء الفصل الثامن عشر إلى آخر الكتاب ، وسنعود إلى شيء من تفصيل القول فيه عندما نتكلم في الخطابة .

(٢) يتحدث أرسطو عن الأسلوب في الكتاب الثالث من الخطابة ، وإن كان قد أشار إلى شيء من ذلك في الكتاب الأول .

(٣) وكذلك يحيل أرسطو في كتابة : « الشعر » تفصيل القول في ذلك على كتابه : الخطابة ، وسنعود إلى ذلك في حديثنا عن الشعر عند أرسطو .

(٤) كاستدلال بالشعر على حالة اجتماعية خاصة ، أو على حالة نفسية ، أنظر : R. S. Crane , op' cit. p. 214

شئون الطبيعة والحياة ، لا بوصفه تقريراً عما حدث في الماضي أو يحدث في الحاضر ، بل بوصفه تعبيراً فنياً له طبيعته الخاصة التي لا تتوقف على مراعاة وقائع التاريخ (١). وهذا كله كانت اللغة — عند أرسطو — من مقتضيات الحياة المدنية ومستلزماتها . وكما نشأت بفضلها العلوم للدراسة طبيعة الإنسان والأشياء ، فساعدت على وجود الحياة المدنية ، نشأت كذلك الفنون عامة وفنون القول خاصة لتؤثر في العادة والفكر ، فتتوافر التربية الصالحة . وقد ينظر إلى العمل الفني في ذاته للذاته الخاصة به ، كما يبحث في العلم ، لا للإحاطة . بوسائل خاصة بغية استخدامها لغرض خاص ، ولكن يبحث فيه للذة البحث ، ولأنه خاصة الإنسان التي يمتاز بها عن سائر الحيوان . ولكن اعتبار العلوم والفنون لذاتهما لا غناء فيه ، ولا يصح أن يصرفنا عما يمكن أن تؤثر به في الحياة المدنية ، وعما تكشف عنه من جلاء الحقائق وتهية وسائل الخير ، وتثبيت دعائم الخلق وفي هذا تتلاقى العلوم والفنون في غاياتها ، بالرغم من اختلافها فيما بينها كما أشرنا إليه فيما سبق . على أن فنون الأدب من الشعر بأنواعه ، ومن الخطابة ، مختلفة كذلك فيما بينها في طبيعتها وخصائصها الفنية ، وهو ما نتناوله الآن بشيء من التفصيل .

(١) هذا ما يفصله أرسطو في الشعر في مواضع مختلفة ، ولنا إليه عودة بعد قليل .

الفصل الثاني

الشعر عند أرسطو

(١)

نظرية المحاكاة ومفهوم الشعر عند أرسطو

يُحصر أرسطو المحاكاة في الفنون ، سواء كانت فنوناً جميلة كاللوسيقى والرسم والشعر ، أم فنوناً عقلية نفعية كفن البناء والنجارة مثلاً ، على حين يعمم أفلاطون المحاكاة في كل الموجودات ، ويفسر بها أنواع المعارف المختلفة ، ومنها الشعر والفن كما رأينا (١) . وبينما يعد أفلاطون محاكاة الفنون الجميلة للأشياء أقل مرتبة من العلم ومن الصناعة لأن فيها بعداً عن إدراك جوهر الحقائق ، ولأن جهدها ينحصر في نقل مظاهر وخيالاتها الحسية (٢) ، إذا أرسطو يعد المحاكاة أعظم من الحقيقة ومن الواقع . والفنون عند أرسطو تحاكي الطبيعة ، فتساعد على فهمها . فالفن — شأنه شأن النظم التهذيبية والتربوية — يكمل ما لم تكمله الطبيعة (٣) . والفن يتمم ما تعجز الطبيعة عن إتمامه ، لأنه في محاكاته يكشف عما ينقصها (٤) . والفن يجارى الطبيعة ، ويهدف إلى أغراض ، وله مناهج وفكرة يقصد من ورأتها إلى إكمال ما في الطبيعة بوسائلها . فالطبيعة فيها الحصان لخدمة الإنسان ، والفن يصنع السرير أو البيت (٥) .

فالمحاكاة ليست قصراً على إنتاج ما في الطبيعة ، أو على نقل صورة لها ، وليست كذلك وقوفاً من الفنان عند حدود التشابه الخارجى للأشياء ، ولكنها محاكاة لجوهر ما في الطبيعة لإكمالها وجلاء أغراضها .

(١) أنظر ص ٢٥ من هذا الكتاب .

(٢) أنظر ص ٢٨ — ٢٩ من هذا الكتاب .

Aristotle : politics, IV (VII), ٤١

(٣) أنظر :

Aristotle : physics 11, 8

(٤) أنظر :

Metaphysics VII, 9 ,

(٥) أنظر :

R. K. Wimsatt, op. cit. p. 26

وكذا :

فالإيقاع والإنسجام (١) في الموسيقى ، والإيقاع وحده في الرقص ، لا يحاكي بها مظهر الصوت أو الجسم ؛ ولكن تحاكي بها الأخلاق والوجدانات والأفعال (٢) فعلى الرغم من أن الموسيقى ليست كلاماً لها مع ذلك طابع خلقى في محاكاتها ، فهي تحاكي جوهر الأشياء (٣) . ويعنى أرسطو : خاصة ، بفنون المحاكاة الجميلة ، ومنها الشعر .

والشعر ، فيما يرى أرسطو ، مثل الموسيقى والرسم في محاكاته الطبيعة . وفنون المحاكاة هذه تختلف في وسائل المحاكاة وفي موضوعها . أما فيما يخص الوسائل ، فإن الرسم يحاكي الأشياء التي يصورها بالألوان والرسم ، والموسيقى تحاكي بالأصوات إيقاعاً وإنسجاماً ، والفنون القولية تحاكي الأشياء بالكلام ، ومنها ما يستعين مع الكلام بوسائل الفنون الأخرى من إيقاع ولحن ووزن ، مثل المأساة والمهابة (٤) . وتختلف هذه الفنون كذلك في موضوع محاكاتها أى مضمون الموسيقى يحاكيان المناظر والأصوات من حيث دلالتها على العواطف والأخلاق كما سبق ، والشعر يحاكي أفعال الناس . وكذلك تختلف هذه الفنون باختلاف أنواع مضمونها . ففنها ما يحاكي النواحي الفاضلة المحمودة كالمدائح والملحمة والمأساة . ومنها ما يحاكي الجوانب المردولة كالهجاء والمهابة . وتوجد في الموسيقى والرسم هذه الفروق أيضاً من معالجتها للجوانب الفاضلة أو الشريرة .

ثم تختلف أجناس الشعر في أسلوبها ، ففنها ما يحاكي عن طريق القصص كما في الملحمة ، ومنها ما يحاكي الأشخاص وهم يفعلون كما في المأساة والمهابة . وقد يقع في القصص أن يحاكي الأشخاص وهم يفعلون ، في حوار مباشر ، فيكتسب (٥)

(١) الإيقاع *rythme* هو نظام الحركات الجسمية ، أو الصوتية بما تشتمل عليه من أزمنة تتخلل النغم و التقرات المتنقل بعضها إلى بعض . والانسجام *Mélodie* هو التأليف الجميل بين النغمات .

(٢) أنظر : Aristotle : politics : VIII,5

وكذا : أرسطو : فن الشعر ١٤٤٧ أ .

(٣) أرسطو : فن الشعر ، الفصل الأول والثاني .

(٤) كانت المأساة والمهابة في اليونان يستعان بأناشيد الجوقة الموقمة على عزف الناي .

أنظر : The Oxford Companion to Classical Literature, words : tragedy, Aomedy.

(٥) ستحدث عن ملحمى هوميروس فيما بعد حين نتكلم في الملحمة في هذا الفصل — أنظر : أرسطو : الشعر ، الفصل الأول والثاني والثالث . وفي أجزاء من هاتين الملحمتين يقدم هوميروس في حوار كما في المسرح . ويمتدح أرسطو هذا المسلك من هوميروس . لأن الملحمة تكتسب طابعاً درامياً ، أنظر أرسطو : فن الشعر ١٤٤٨ أ ، ٢٠ ب ، ٢٣ ، ونظرة أرسطو ذات قيمة فنية حتى فيما يخص القصص في العصر الحديث

القصص طابعاً درامياً محموداً ، كما كان يفعل هوميروس .

ولبيان صلة الشعر بنظرية المحاكاة نتحدث أولاً في مفهوم الشعر ونشأته ، ثم في المحاكاة وطرقها :

١ - مفهوم الشعر عند أرسطو ينحصر في المحاكاة . أى تمثل أفعال الناس ما بين خبرة وشريرة ، بحيث تكون مرتبة الأجزاء على نحو يعطيها طابع الضرورة أو طابع الاحتمال في تولد بعضها من بعض . والشعر الحق عند أرسطو يتجلى في المسأسة والملحمة والملهاة ~~والمحاكاة لا الأوزان~~ هى التى تفرق ما بين الشعر والنثر . فإذا نظم لأمروء حقائق التاريخ أو نظرية الطب أو الطبيعة فإنه يسمى عادة شاعراً ، والحقيقة أنه ليس بشاعر ٠٠ فلا وجه للمقارنة بين هوميروس ولأمبلوكليس (١) إلا في الوزن . ولهذا يخلق بنا أن نسمى أحدهما (هوميروس) شاعراً ، والآخر طبيعياً أولى منه شاعراً (٢) . وقد يكون الكلام ذا طابع شعري على حين لا وزن له كالمحاورات السقراطية (٣) . وكان هوميروس لدى أرسطو شاعراً فحلاً ، لا لأنه برع في فخامة الديداجية الشعرية فحسب ، بل ولأنه جعل محاكياته في شعره ذات طابع درامى . يقصد تقديم الأفعال تقديماً مسرحياً ، تتمثل فيه الوقائع حية ، ويتعرف بها على حقيقة الأشخاص والأحداث تعريفاً منتظماً منسق الأجزاء (٤) .

وهذا الإدراك للشعر يختلف اختلافاً جوهرياً عن إدراك العرب له . فالشعر العربي ينحصر أو يكاد في الشعر الغنائى . وفيه يتغنى الشاعر بعواطفه ومشاعره ، الفردية ، من حب ومدح وثناء وفخر وهجاء ٠٠٠ حيث ينطوى الشاعر على نفسه فيعبر عما يبدو له من خواطر ، لا يأبه فيها بآراء الآخرين ، بل قيد لا يعبأ بالحقائق والنظم الاجتماعية ، لأن ذاته وغاياته وأهدافه الفردية هى شغله الشاغل في نظمه ، وهى تشغل الجزء الأكبر في مادة موضوعاته . حقاً لا ينكره إنسان أن المشاعر الذاتية الصادقة قد تمثل ما تجيش به عواطف الشاعر أو خواطره . بل قد تتلاقى

(١) عالم وشاعر يونانى ولد في الربيع الأول من القرن الخامس قبل الميلاد ، وأرسطو يقصد قصيدته في الطبيعة . لأن موضوعها حقائق علمية ، وأميدوكليس ناظم رسائل شعرية غير قصيدته السابقة . ولعل هذا السبب في أن أرسطو في موضع آخر 70 Sur Les poètes, frag. يقول عنه أن أسلوبه شعري .

(٢) أنظر : أرسطو : فن الشعر ١٤٤٧ ب .

(٣) المرجع السابق ١٤٤٧ ب ، ٢٠ .

(٤) المرجع السابق ١٤٤٨ ب ، ٣٥ - ٣٨ .

فيها مشاعر آخرين ممن يشبهون الشاعر ، ويكون لها بذلك دلالة إجتماعية خطيرة ، ولكنها - على أية حال - ترجع إلى اعتبارات ليست في جوهرها موضوعية .

ومنذ عصر الرومانتيكيين حفلت الآداب الأوروبية بالشعر الغنائي ، ولكن شعراءهم غالباً ما كانوا يربطون بين مشاعرهم الفردية وما تضيق به بيئاتهم من نظم ومظالم ، حتى كانت فرديتهم ذات طابع ثوري خطير الدلالة والأثر في مجتمعاتهم (١) . وفي الأدب الأوروبي الحديث يفرق مؤرخوه بين الشعر في ذاته والمسرحية التي قلما تكون شعراً (٢) .

أما أرسطو فإنه يرى غير ذلك . فهو لا يقيم وزناً للشعر الغنائي ، لأنه أثر الوعي الفردي ، ثم لأنه خال من مقومات الفن ذي الأغراض الاجتماعية ، وهو الفن الحق كما يراه أرسطو . ولهذا لم يدخل أرسطو الشعر الغنائي في قضايا الأدبية ، حتى إن أناشيد الجوقة (الكورس) - وهي تمثل جانباً غنائياً في المسرحية - لم يجعل لها أرسطو المنزلة الأولى في أجزاء المسرحية ، بل لم يذكرها إلا من ناحية أثرها في الفعل ، أي في مجرد حوادث المسرحية (٣) . ولا نرى في كتاب الشعر ذكراً لكبار الشعراء الغنائيين من القدماء ، مثل الشاعرة سافو sappho التي ولدت حوالي منتصف القرن السابع قبل الميلاد ، والشاعر سيمونيدس Semonides وبنداروس Pindaros (ولد حوالي سنة ٥٢٢ أو سنة ٥١٨ قبل الميلاد) . وقد أشار أرسطو إلى الشعر الغنائي وهو بسبيل بيان نشأة المسرحية . فبين أنه كان مرحلة أولى عمهدة لوجود المأساة والملمهة اللذين هما أعلى منه شأنًا : « ولقد انقسم الشعر وفقاً لطباع الشعراء . فذو النفوس النبيلة حاكوا الأفعال النبيلة وأعمال الفضلاء . وذو النفوس الخسيسة حاكوا أفعال الأدباء ، فأنشأوا الأهاجي ، على حين أنشأ الآخرون التراتيل الدينية (في تمجيد الآلهة) والمدائح (في تمجيد الأبطال) (٤) . ثم ارتقت الأهاجي فصارت ذات طابع درامي ، بعد أن كانت حكاية المهازل والمخازي الفردية ،

(١) أنظر في ذلك كتاب : « الرومانتيكية : » ، خاصة الباب الأول والثاني .

(٢) يكاد يكون الشعر في العصر الحديث قصراً على الشعر الوجداني ، وسنشرح نظريات الشعر الحديث واتجاهاته في الآداب العالمية . وآراء مذاهب النقد المعاصرة فيه ، في الباب الثالث من هذا الكتاب .

(٣) أنظر : أرسطو : الشعر ١٤٥٠ أ .

(٤) المرجع السابق ١٤٤٨ ب ٢٨ ، ٣٢ ، والوزن الهجائي إسمه الوزن الإيامي ، Lamhique

- ومعناه أصلاً التراشق بالشتائم .

كما كانت الملحمة أساس المسأسة . « وهذه الفروع الأدبية الأخيرة (المسأسة والملهاة) أجل وأعلى مقاماً من الأولى (١) » . ويشيد أرسطو بالشاعر أقرطيس لأنه أول من هجر الهجمات الشخصية في الهجاء ليعالج الموضوعات العامة في الملهاة (٢) . فالشعر الذى يعتد به أرسطو هو الشعر الموضوعى الذى يعالج أفعالا عامة . والفعل هو روح الشعر عند أرسطو ، لأن الحكاية أو الخرافة *muthos* التى هى سدى المسرحية ولحمتها - (وهى كذلك فى الملحمة) - تمثل لنا الإنسان وهو يعمل . والعمل هو غاية الإرادة ، وبدونه تصير الإرادة مجرد إمكانيات لا وزن لها . والعلم يدفع إلى العمل . والمحاكاة - وهى موضوع الفنون جميعاً - وسيلة من وسائل العلم .

وفى ذلك كله لا يتحدث أرسطو عن الشعر الغنائى إلا على مرحلة تمهيدية للشعر الموضوعى المعتد به وحده عنده . فهو إنما يتحدث عنه بمناسبة نشأة الشعر . وعنده أن الشعر نشأ أصلاً عن غريزة المحاكاة التى تظهر فى الإنسان منذ الطفولة ، وبها يكتسب معارفه الأولية . وهذه الغريزة هى التى تدفعه إلى حب الاستطلاع والرغبة فى الإستزادة من المعرفة . « والإنسان يختلف عن سائر الحيوان فى كونه أكثرها استعداداً للمحاكاة » . والشاهد على هذا ما نراه من حب الإنسان لرؤية الأشياء المصورة محكمة التصوير ، حتى لو كانت هذه الأشياء فى الطبيعة مما يؤذى منظرها ، كصور الحيوانات الخسيسة والجيف . والمحاكاة معرفة وتعلم . والتعلم لذيد فى ذاته لدى سائر الناس ، وبخاصة الفلاسفة . « فنحن نسر بمروية الصور لأننا نفيد من مشاهدتها علماً ونستنبط ما تدل عليه ، كأن نقول : إن هذه الصورة صورة فلان ، فإن لم نكن رأينا موضوعها من قبل فلأنها تسرنا - لا بوصفها محاكاة - ولكن لانقان صناعتها ، أو لألوانها وما شاكل ذلك . ولما كانت غريزة المحاكاة طبيعية فينا ، شأنها شأن اللحن والإيقاع (إذ من الواضح أن الأوزان ما هى إلا أجزاء من الإيقاعات) - كان أكبر الناس حظاً من هذه المواهب ، فى البدء ، هم الذين تقدموا شيئاً فشيئاً وإرتجلوا ، ومن ارتجلهم ولد الشعر (٣) » . فالشعر فى جوهره تعرف أو محاكاة

(١) نفس المرجع ١٤٤٩ ب ٢ - ٦ .

(٢) نفس المرجع ١٤٤٩ ب ٦ - ٢٧ وقد أطلنا قليلاً فى هذه المسألة لأنها كانت مطبوعة فى القديم فى التراجم العربية ، ولهذا فقد كتب الشعر أثره عند العرب ، لأن هؤلاء ترجحوا الملهاة بالهجية ، والمسأسة بالديح فسحوا قضايا أرسطو . ولا يزال هذا الخطأ الذى يمس من وازنوا بين نقد أرسطو وبين العرب .

(٣) الشعر لأرسطو ١٤٤٨ ب

للأفعال ، ويستعان في هذه المحاكاة باللحن والإيقاع . وقد قسم أرسطو الشعر إلى أنواع على حسب الفعل . فالأهاجي حاكت الفعل الخسيس ، وحين ارتقت كونت الملهة ، كما قلدت التراتيل الدينية والمدائح والأفعال النبيلة ، ونشأت عنهما الملحمة ، وحين ارتقت الملحمة نشأت عنها المأساة (١) . والمأساة والملحمة والملهة هي الشعر المجتهد به عند أرسطو . وجولها يدور حديثه في المحاكاة .

٢ — والمحاكاة في أجناس الشعر السابقة تستلزم أن يكون الشاعر موضوعياً ، وعن طريق تصويره الصادق لمواقف الإنسان تعمل المحاكاة عملها . ويرتب الشاعر هذه المواقف في حكايته بحيث تبدو نتائج ضرورية أو محتملة لما ساق من وقائع . ولهذا ينصح أرسطو الشعراء أن يدعوا الوقائع تبين بنفسها عن نتائجها موضوعياً دون تدخل منهم : « فالحق أن الشاعر يجب ألا يتكلم بنفسه ما استطاع إلى ذلك سبيلا ، لأنه لو فعل غير هذا لما كان محاكياً (٢) » . ومنطق الحوار هو الذي يبين عن القضايا العامة التي يريد الشاعر أن يسوقها . ولهذا كان على الشاعر « أن يضع نصب عينيه ، قدر المستطاع ، المواقف التي يرتبها ، فهذه الطريقة يراها بكل وضوح ، وكأنه يشهد الأحداث نفسها ، فيتبين منها ما يناسب ، ولا يند عنه شيء مما عساه أن يكون مدعاة نفور أو اضطراب (٣) » . وأقدر الشعراء على المحاكاة أولاً من يستطيعون مشاركة أشخاصهم في مشاعرهم ، والتكيف مع أحوالهم ، ثم هؤلاء الذين عانوا التجربة الأدبية نفسها : « والحق أن أقدر الشعراء تعبيراً عن الإحباء أولئك الذين تملكهم العواطف ، وأقدرهم تعبيراً عن الغضب من استطاع أن يملأ بالغضب قلبه . ولهذا فإن الشعر من شأن الموهوبين فطرة (أى الذين يتمثلون المواقف ويتكيفون معها) ، أو من شأن ذوى العواطف الجياشة (أى الذين يعبرون عن تجاربهم الذاتية ،) فالأولون أكثر تهيأً للتكيف مع أحوال أشخاصهم ، والآخرون قديرون على الاستسلام لنشوة الجنون الشعرية (٤) » .

(١) قد تأثر أرسطو بأستاذه أفلاطون الذي اعتبر النون ، ومنها الشعر ، محاكاة ، ولكنه اختلف عنه في إدراكه لها وفي شرحه لأسس الشعر الفنية ورسائله الخفية كما نشرها بعد .

أنظر : Platon : Louis 889. D

(٢) أرسطو : الشعر ١٤٦٠ أ ، ٥٠ — ٥٨ .

(٣) نفس المرجع ١٤٥٥ أ ، ٢١ — ٣٠ .

(٤) نفس المرجع ١٤٥٥ أ ، ٣١ — ٣٤ ويفهم من ذلك أن أرسطو يرى أن سر الشعر وقوته في صدق الشاعر في تمثيله للتجربة أو معاناتها بنفسه . ويرى هذا الرأي هوراس « فن الشعر أبيات : ١٠ وما يليه » .

وعلى قدر براعة الشاعر في الإنابة عن قضاياها العامة — بوساطة ترتيب الأحداث وتصويرها — تكون جودة شعره . ولذا لا ينبغي له أن يتأق في اللغة . لأن تنميقها يخفى الأخلاق والأفكار (١) : « ولو برع المرء في تأليف أقوال تكشف عن الخلق ، وتمتاز بفخامة العبارة وجلالة الفكر ، لما بلغ المراد من المأساة . إنما يبلغه حقاً بمأساة أقل عبارة وفكرة ولكنها ذات خرافة (٢) وتركيب أفعال » . ثم إن « الشعراء الناشئين يمهرون في العبارة والأخلاق قبل أن يقدروا على تركيب الأفعال (٣) » . والشاعر هو الذي يتصور هذه الأفعال ويرتبها .

وليست المحاكات رواية الأمور كما وقعت فعلاً ، بل رواية ما يمكن أن يقع . وهذا مجال الخلق الفني والتوجيه الاجتماعي . وهو فرق مابين المؤرخ والشاعر . فلو كتب تاريخ هيرودوتوس شعراً لظل تاريخاً ، لأنه يروى ما وقع لأشخاص معينين ، فهو جزئي يروى ما هو خاص بأفراد ، على حين مواضبيع الشعر كلية عامة . وليست أسماء الأشخاص في الشعر إلا رموزاً كلية لنماذج بشرية ، حتى لو كانت هذه الأسماء تاريخية ، لأن وقائع التاريخ فيها ذريعة الفنان . . . ولهذا فضلت الملهاة الإيامبو (الهجاء) ، لأن الأسماء في الملهاة كلية تعالج بوساطتها أمور عامة ، على حين الحديث في الهجاء عن أفراد (٤) . و « من هذا كله يتضح أن الشاعر يجب أن يكون صانع حكايات وخرافات أكثر منه صانع أشعار ، لأنه شاعر بفضل المحاكاة ، وهو إنما يحاكي أفعالا . ولو وقع أن يتخذ موضوعه من الأحداث التي وقعت فعلاً ، لظل مع ذلك شاعراً ، إذ لا مانع من أن تكون الحوادث التاريخية بطبعها محتملة الوقوع ممكنة ، ولهذا السبب يكون المؤلف الذي اختارها شاعراً (٥) » . وبهذا الاختيار وحده يستحق الشاعر أن يكون شاعراً ، لأنه لا يكون كذلك بنقل الواقع في تصويره . فالشاعر يكمل الطبيعة بوسائلها كما سبق أن قلنا في بدء حديثنا في محاكاة أرسطو ، ذلك أن الطبيعة عند أرسطو بمثابة المأساة الرديئة (٦) .

(١) أرسطو : فن الشعر ١٤٦٠ ب ٢٤ - ٥ .

(٢) الخرافة يقصد بها الحكاية بما تستلزمه من أفعال مرتبة يستجيب به بعضها بعضاً احتمالاً أو ضرورة وتستحدث عنها بعد قليل .

(٣) المرجع السابق : ١٤٥٠ أ س ٣٦ - ٣٧ .

(٤) نفس المرجع : ١٤٥١ ب .

(٥) أرسطو : فن الشعر ، الفصل الخامس والمثرون : ١٤٦٠ ب ، ٧ - ١٠ .

(٦) أنظر ص ٤٨ - ٤٩ من هذا الكتاب :

ولكى نفهم معنى محاكاة الطبيعة عند أرسطو ، علينا أن نعلم أولاً أنه يعنى المحاكاة من حيث وظيفتها الفنية فى الشعر الموضوعى (شعر المسرحيات والملاحم) وبخاصة فى المسأسة ٠٠

وهذه الوظيفة الفنية مرتبطة بطبيعة الأحداث وترتيبها ، وبالشخصيات وخلقها ، من حيث ضللتها بالطبيعة النفسية وبالطبيعة الخارجية . وهذه كلها من وسائل التصوير الشعرى ٠٠ ومن ثم قارنها أرسطو بالرسم والتصوير (١) . ومن قبل أرسطو قال سيمبريدس : « الشعر رسم ناطق ، والرسم شعر صامت » . وقد سبق أن ذكرنا أن أرسطو يرى الشعر والرسم والفنون جميعاً لا تقتصر مهمتها على رسم الظواهر ، بل تصور كلها الأخلاق والوجدانات والانفعالات (٢) . وبذلك تظل الطبيعة نموذجاً للفن ومعياراً له ، وإن أكلها الفن بوسائله . فالفن يحمل الطبيعة ويزودها ويهذبها . ومن ثم يتعرض أرسطو لطرق المحاكاة ، وهذه الطرق بدورها مسألة أخرى هامة ، هى معنى الممكن والمحمّل والمستحيل عند أرسطو . وننتحدث فى هاتين المسألتين بهذا الترتيب :

(١) وطرق المحاكاة يحصرها أرسطو فى ثلاثة « وما دام الشاعر محاكياً — شأنه شأن الرسام وكل فنان يصوغ الصورة — فعليه ضرورة — أن يتخذ طريقاً من طرق ثلاث : أن يمثل الأشياء كما كانت فى الواقع أو كما يتحدث عنها الناس وتبدو عليه ، أو كما يجب أن تكون (٣) » .

ويذكر أرسطو الطريقة الأولى التى يصور فيها الشاعر الأشياء كما كانت أو كما هى أولاً . وينبغى أن نلاحظ أن هذا لا يناقض قوله السابق بضرورة الاختيار والترتيب للأحداث ومراعاة إكمال الطبيعة . ذلك أنه يقصد هنا أن يراعى الشاعر نماذج الواقع ليكشف عما يريد من وراء تصويره للواقع من إكمال له . ويضرب أرسطو نفسه لذلك مثلاً بالشاعر يوربيدس (٤) ، فإنه كان يصور الناس كما هم .

(١) أرسطو : فن الشعر ١٤٥٤ ب س ٨٠ — ١٠ .

(٢) أنظر هذا الكتاب ص ٤٨ — ٤٩ وسبقاً الجاحظ وقدامة وعبد القاهر الشعر « الفنان » بالتصوير والنقش ، كما سئزى فى النقد العربى — ولم يستطع أحد أن يستنتج منه النقد العربى نتائج هامة سوى عبد القاهر ، كما سيجى .

(٣) أرسطو : فن الشعر ، الفصل الخامس والعشرين ، ١٤٦٠ ب ، ص ٧ — ١٠ .

(٤) نفس المرجع ١٤٦٠ ب س ، ٣٢ وما يله .

وتذكر مثلاً لذلك مسرحيته : « إفيجينيا في أوليس » ، حيث يقصد الشاعر تصويره بطولة فتاة بريئة ساذجة ، هي إفيجينيا — في وجه عالم حافل بالضعف والخبث والاستهانة بالأذى . وهذه قضية حيية إلى ذلك الشاعر اليوناني في مسرحياته .

والطريقة الثانية أن يصور الشاعر الأشياء أو الأشخاص . كما يراهم الناس ويعتقدون فيهم . فذلك مما يسهل الاعتقاد في التصوير العام وفي مجرى الأحداث ، حتى لو كانت في واقع الأمر مستحيلة . وكذلك كما في الحديث عن الأساطير واستخدامها في الشعر . ومشهور أنها منبع خصب للمسرحيات . ومن وراء تصويرها — كما تبدو عليه — تتضح قضايا نفسية ووجدانية تسهل إساغتها لدى الجمهور المعتقد فيها .

والطريقة الثالثة أن يصور الشاعر الأشخاص كما يجب أن يكونوا عليه . وقد اشتهر سوفوكليس في مسرحياته أنه يصور شخصياته أبطالا نادري المثال في بطولتهم . وهذه الندرة محالة في الواقع ، ولكن يسوغها أنه يصورهم كما يجب أن يكونوا ، وهذه غاية نبيلة تسمو بالواقع .

ويلتحق بهذه الطريقة الأخيرة عند أرسطو أن يجمع الشاعر صفات كثيرة فيما يصور من شخصيات ، ليجعلهم ملحوظين لدى الجمهور ، سواء في صفات الكمال كما سبق ، أم في صفات النقص ، على حسب ما يضيفه أرسطو ليكمل رأيه في طريقته الثالثة هذه قائلا : « وبما أن المأساة محاكاة لأناس أفضل منا ، فعلى أن نتبع طريقة مهرة الرسامين : فهؤلاء ، حين يريدون تقديم صورة خاصة من الأصل ، يرسمون صورة أجمل من الأصل ، وإن كانت تشابه . وهكذا حال الشاعر . فإذا حاكى أناساً شرسين أو جبناء أو فيهم نقيصة من هذا النوع في أخلاقهم ، فعليه أن يجعل منهم أناساً ملحوظين فيما هم عليه . مثل أخيليوس عند أجاثون وهوميروس (١) » .

(١) شخصية أخيليوس في هوميروس تستحدث عنها حين نعرض نظريات أرسطو في الملحة في هذا الباب ، أجاثون شاعر مأسوي أغريق متوفى عام ٤١٠ ق.م . ولم يبق إلا فقرات قليلة من شعره ومآسيه ، وهو صاحب الولية في مادّة أفلاطون . وأرسطو في هذا النص يلحظه النموذج المصور بحيث يسترعى النظر في صفاته نقص أو كمال . وعلى هذا اعتمد الشاعر الفرنسي كورن — فيما بعد — في تصوير النماذج الشريرة في المأساة ، كما ستشرح (في الفصل الأخير من الكتاب حين تبين كيف ماتت المأساة للنص السابق أنظر أرسطو : فن الشعر ١٤٥٤ ب س ٨ — ١٤) .

وينفى أرسطو الأمور اللامعقولة من المسرحيات ، ويعيب من يعجبون بها أو يقبلونها ، لأنها تضاد الغاية من المحاكاة : « ينبغي ألا تتألف الموضوعات من أجزاء لا معقولة ، بل بالعكس لا يمكن أن يكون فيها أمر لا معقول ، إلا إذا كان ذلك خارجاً عن المسرحية ، مثل أوديبوس الذى لا يدري كيف مات لايبوس (١) » . حتى إنه للدعاة للسخرية أن يقال إن الحكاية بغير هذا تتحطم ، إذ ينبغي أولاً الاحتراز من تأليف مثل هذه الحكايات (٢) .

ثم يحدد أرسطو المفهومات السابقة تحديداً يزيد عمقاً ، وإن كنا هنا بحاجة إلى جهد للتوفيق بين ما يقوله أرسطو فيها في المواطن المختلفة .

ومحور أرسطو للمفهومات السابقة أمران ، هما : المقدرة الفنية لدى الشاعر ، ثم حالة الجمهور . وحولهما يدور حديث أرسطو في المستحيل في الشعر ، وكيف يستساغ أحياناً ، ثم توضيح معنى الممكن ، والمحتمل .

أما الأمر الأول ، وهو مقدرة الشاعر الفنية ، فإنها قد تجعل ما يبدو نادراً أو مستحيلاً في العادة ممكناً لدى الجمهور ، وليس ذلك عن طريق براعة الأسلوب في الحوار فحسب ، ولكن عن طريق ترتيب الأحداث وسبك الحكاية أيضاً . ويقول أرسطو : « أما إذا أدخل الشاعر الأمر اللامعقول ، وعرف كيف يضمن عليه مظهراً من الحقيقة ، فله ذلك على الرغم من استحالاته ، وإلا فإن الأمور غير المحتملة في الأوديسيا ، في قصة تعريض يوليسس (٣) على الشاطئ ، لن تكون مقبولة . وهذا أمر يبدو واضحاً لو أن شاعراً ضعيفاً تقبل مثل هذه الأمور في عمله ، أما ها هنا — يقصد حالة هوميروس — فإن الشاعر يستر عدم المعقولة بغلالة من صفات أخرى ، مضيفاً إليها علوبة الطلاوة (٤) » . والمستحيل الذى يعجز المؤلف عن تبريره

(١) في مسرحية أوديبوس ملكا لسوفوكليس ، إذ تحكى هذه الحادثة في المسرحية ولا تعرض . ونظيرها موت هيبوليت باقتراس الوحش له في مسرحية راسين فيدر .

(٢) نفس المرجع ١٤٦٠ أ — س ٢٨ وما يليه .

(٣) أنظر الأوديسيا ، الأغنية الثالثة عشرة ، أبيات ١١٦ وما يليه ، حين أبحر بوليس على السفينة ، فنام ولم يستيقظ حتى نزوله إلى الشاطئ .

(٤) أرسطو : فن الشعر ١٤٦٠ أ س وما يليه . وهذه نظرة حيقة في النقد . فكم من موافق بررها الشاعر ببراعة الحوار وحسن السلوك . مثلاً كورنى في مسرحيته : « السيدة » الشهيرة ، وستحدث عنها في فصل المسرحية في آخر الكتاب . الكثير من المسرحيات والقصص المعاصرة تبدو فيها الأمور الممكنة مستحيلة لضعف المؤلف وقصوره .

هو ما سمي به : المستحيل فنياً . وينفيه أرسطو من العمل الأدبي على إطلاقه .

وأما فيما يتعلق بالجمهور — وهو الأمر الثاني من الأمرين السابقين — فإن أرسطو يلحظ الواقع أو الممكن من ناحية ، ويلحظ إمكانية الجمهور من ناحية ثانية . فالمدار على الأمر المؤلف ، ولكن هذا المؤلف يختلف باختلاف العصور والجمهور . فالجمهور اليوناني ، مثلاً ، كان يعتقد في معجزات الآلهة وفي الأساطير . وهذه أمور مستحيلة عقلاً في ذاتها . ولكن لتقبل الجمهور لها كان للشعراء أن يصوروها ويرووها « لا على وجه أنها أمثل ، ولا على وجه الصدق ، بل كما يقول كسينوفانس : على وفق الرأي الشائع (١) » .

ويشرح أرسطو مبدأ الممكن ، ويقصد به ما حدث فعلاً في المسألة التاريخية (مع ملاحظة الاختيار والترتيب المقنع للأحداث كما سبق) — أو ما يمكن أن يحدث في الملهة ، كما سنوضح ذلك عند شرح الفروق بين المأساة والمهابة ، ولكن بجايب هذا المبدأ ولا بد من ملاحظة اعتقاد الجمهور ، فقد يبدو لديه هذا الممكن مستحيلاً ، كما يبدو المستحيل ممكناً . وحينئذ يفضل أرسطو مراعاة اعتقاد الجمهور في الحكايات والأساطير ، على أن تشف عن قضايا المؤلف كما يشاء من وراء تركيب الأحداث التي يؤمن بها الجمهور . وهذا ما يسميه أرسطو بالاحتمال (بفتح الميم) . ومبدأ الاحتمال إنما أتى به أرسطو للتوسع في معنى الممكن ، ولتبرير المستحيل أحياناً . والمحتمل مقدم عليهما . وهذا معنى قول أرسطو المحتمل خير من الممكن غير المحتمل (٢) .

فبررات المستحيل أو غير الممكن محصورة في مقدرة الشاعر ، وفي تصويره لما يجب أن يكون ، وفي اعتقاد الجمهور ، أو مراعاة المحتمل . وفي هذه الحالات تبعد الشعر من الحقيقة أحياناً في الأحداث (٣) « للوصول للغاية وهي الإقناع الفني ، بللباس القضايا العامة لباسها من التصوير . وهذا في غير المستحيل الذي يقصيه أرسطو من الشعر بلا استثناء .

ويبدو أن أرسطو يسوغ تلك الأمور المستحيلة بالمعنى السابق — مع بعدها عن

(١) نفس المرجع ١٤٦١ أ س ١ — ٢ .

(٢) المرجع السابق ١٤٦٠ أ س ٢٦ .

(٣) المرجع السابق ١٤٦٠ ب س ٣٢ — ١٤٦١ أ س ٢١ .

الحقيقة في الأحداث — للضرورة المتعلقة بالجمهور ، كى يصل الشاعر إلى غايته ، ولكن أرسطو . بعد ذلك ، يفضل مراعاة الحقيقة في غير هذه المواطن ، التي هي بمثابة استثناء لديه . يقول أرسطو : « فإذا وجد في الشعر أمور مستحيلة ، هذا خطأ ، ولكنه خطأ يمكن اغتفاره ، إذا بلغنا الغاية الخاصة بالفن (وقد وضحت هذه الغاية من قبل) متى صار هذا الجزء أو ذلك من العمل الأدبي أروع باتباع هذه الطريقة ٥٥ . على أنه إذا أمكن بلوغ الغاية على نحو أفضل أو مساو مع احترام الحقيقة فإن هذا الخطأ لا يمكن اغتفاره ، إذ ينبغي ألا يكون هناك أدنى خطأ ما استطعنا إلى ذلك سبيلاً (١) » .

ونظرية أرسطو في ذلك غنية بمعانيها ، فهي إلى ربطها التصوير الأدبي ببراعة الكاتب ومراعاة الجمهور ، تنبئ كذلك بما سيكون — بعد ذلك — من تطور للأدب متى ارتقى الجمهور ، وأن الشاعر سيصل — في عاقبة الأمر — إلى تصوير الحقيقة ومراعاتها بدون أدنى عائق .

وفيما سبق من شرح أرسطو للمحاكاة وعلاقتها بالشعر ، وطرقها ، وأنها السبيل للوقوف على جوهر الأشياء ، أبان أرسطو قيمة الشعر وفضله في الكشف عن جوهر الأخلاق والوجدانات ، وأبان ميزاته الإنسانية وخصائصه الفنية .

ويعارض أرسطو في هذا أستاذه أفلاطون — كما رأينا من آراء أفلاطون فيما سبق (٢) — إذ أن أفلاطون عاب الشعر باسم الحقيقة لأنه يحاكي مظهر العالم الخارجي ، والعالم نفسه ليس سوى محاكاة لعالم المثل ، وباسم الخلق لأن الشعر يصور الآلهة فريسة للأهواء الإنسانية . وقد قام أرسطو يحتاج أستاذه مبيناً صلة الشعر بالحقيقة والواقع ، وما له من صلة بالمعاني الإنسانية وقضاياها الكلية التي تبين عنها الحوادث المسوقة في حكاية الشعر . فالشعر بهذا « أوفر حظاً — في الفلسفة — من التاريخ (٣) » . وبهذا لم يعارض أرسطو أستاذه أفلاطون في حملته على الشعر فحسب ، بل رفعه إلى منزلة فوق الفلسفة والتاريخ .

(١) أرسطو : فن الشعر ١٤٦٥ ب — س ٢٤ — ٢٨ .

(٢) هذا الكتاب ص ٤٨ — ٥٠ .

(٣) فن الشعر ١٤٥١ ب ، ٥٠ .

ومن الحقيقة بعد أرسطو ظلت المحاكاة دعامة لدعوة كثير من المجددين والفلاسفة في مختلف العصور ، ولكن لوحظ أن المعاني الاجتماعية ، والتيارات الفكرية التي تسود كل عصر — لها أثرها في فهم المحاكاة وتأويلها تأويلاً خاصاً على حسب نظرة كل عصر . فالكلاسيكيون — مثلاً — دعوا إلى وحدة الزمن في المسرحيات ، بحجة محاكاة المسرح للطبيعة والحياة . إذ لا يعقل أن تعرض حوادث تستغرق في الواقع سنين طويلة في مدى ثلاث ساعات أو نحو ذلك على المسرح . وقد سخر بوالو Boileau من المسرح الأسباني المتحرر من هذه الوحدة في عصره ، ذاكراً أن الزمن الذي تعرض أحداثه على المتفرجين كفيل بأن يجعل من الطفل فتى ذا لحية (١) . ثم إن الرومانتيكيين دعوا إلى القضاء على الوحدة باسم المحاكاة للطبيعة أيضاً ، لأن الإقتصار على عرض أحداث في مدة وجيزة في المسرحية يلجئ المؤلف إلى الإعتماد على حكايات كثيرة مما وقع في خارج المسرح ، فيكون الممثلون أشبه برواة للقصة لا قديمين يأدوا الشخصيات التي يمثلونها في الحياة ، وبهذا يفقد المسرح أهم صلة له بالحياة (٢) . فباسم الحياة والطبيعة قامت وحدة الزمن ، وباسمها هدمت . ففكرة محاكاة الطبيعة مشتركة بين أكثر المذاهب تعارضاً . على أنه لا قيمة للطبيعة إلا في حدود النظرة الفنية . فنأظر الطبيعة الرائعة لم تكن شيئاً يؤبه به كثيراً حتى جاء الرومانتيكيون . ثم إن الحدائق المنظمة المنسقة كانت مما يستقبه هؤلاء . وينفزون منه ، لأنهم يريدون المناظر الوحشية على حالتها الطبيعية . ومن قبل ذلك ذكر الكاتب الفيلسوف ديدرو Didrot أن الفنان لا يحاكي الطبيعة ، ولكنه يجعلها ، وأن أهم معيار للجمال هو عبقرية الفنان ، لا جمال الطبيعة ، لأن الفن يحاكي ، ولكن على حسب إدراك ذهني نسبي أساسه الملاحظة والإدراك لطبائع الأشياء (٣) . وقد فطن أرسطو لمقومات المحاكاة ، فجعلها تمثل الأفعال الإنسانية والعواطف ، وجعلها بذلك خادمة للمعاني الإنسانية والاجتماعية كما رأينا ، وهذا النظر الثاقب في فهم نظرية المحاكاة فات كثيراً ممن شرحوا المحاكاة بعده .

(١) أنظر : Boileau ; l'Art Poétique, chant III, vers 38 — 49.

(٢) وقد شرح ذلك فكتور هوجو في مقدمة مسرحية كروويل Cromwell

(٣) أنظر : Diderot ; Oeuvres, éd. de la Pléiade, P. 1045, 1244.

وعلى أساس المحاكاة أفاض أرسطو النواحي الفنية للأجناس الشعرية وقد ربط بين النواحي الفنية ورسالة الشعر الاجتماعية والحلقية ، بل لم يعن بدراسة النواحي الفنية إلا لأنها تشجّد إدراك النواحي الاجتماعية والحلقية التي تهدف إليها . وقد سبق أن ذكرنا أن أرسطو . يعد المأساة والملهاة والملحمة أسمى أجناس الشعر . وستحدث عن كل منها مبيين في ثنايا حديثنا — ما يقصد إليه في نظريته المشهورتين : نظرية الوحدة العضوية ، ونظرية التطهير .

أجناس الشعر عند أرسطو

وهي المأساة والملحمة ، وننتحدث فيها على هذا الترتيب :

١ - المأساة :

بهمنا بخاصة حديث أرسطو في المأساة ، لأن حديثه فيها قد وصل إلينا كاملاً ، ولأن المأساة ذات شأن في الآداب المختلفة ، ولها مكانتها في الأدب العربي الحديث . وقد عد أرسطو المأساة من أنواع الشعر ، ولكن غالباً ما تعالج نثراً في "العصر الحديث" . ومع ذلك لا يقلل هذا من نظرات أرسطو الثابتة في المأساة وأجزائها ومكانتها بين الأجناس الأدبية .

يعرف أرسطو المأساة بأنها : محاكاة فعل نبيل تام ، لها طول معلوم ، بلغة متبلة بملح من التزين ، تختلف وفقاً لاختلاف الأجزاء (١) ، وهذه المحاكاة تتم بوساطة أشخاص يفعلون ، لا بوساطة الحكاية ، وتثير الرحمة والخوف ، فتؤدي إلى التطهير من هذه الانفعالات . وللمأساة أجزاء ، منها ما يتعلق بفن التمثيل

(١) يتحدث أرسطو عن المأساة كما كانت عند اليونان ، وكانت أجزاؤها مزودة — إلى جانب الإيقاع *rythme* الشعري في الوزن — بالحنن *mélodie* والنشيد *Chant* ، إذ كان من أجزائها في القديم الجوقة *Chorus* التي كانت مكونة من إثني عشر شخصاً فأكثر ، يقفون في شكل مثلث وينشدون ويرقصون ، وكانوا ينشدون أحياناً شعراً غنائياً (وجدانياً) ، وفي المأساة اليونانية في أقدم صيورها كانت الجوقة هي التي تدخل فتلعب المأساة ، ولكنها تطورت . ففي عهد أرسطو كانت أجزاء عرض المأساة هي : (١) المدخل *Prologos* وهو ما يسبق دخول الجوقة ، ويقوم به فرد أو يكون على شكل حوار ، وفيه يبين موضوع المأساة والموقف الذي منه تبدأ . (٢) الدخيلة *Epeisodon* وهي المناظر أو الفصول التي يشترك فيها ممثل أو أكثر مع الجوقة « الكورس » ويمكن أن تتضمن الدخيلة أشعاراً غنائية عارضة . (٣) المخرج *Exodos* وهو المنظر الأخير الذي لا تعقبه أناشيد الجوقة . وأناشيد الجوقة قسماً : المجاز *Parodos* وهو الأغنية التي تصاحب دخولها إلى المسرح ، ثم المقام *Stasimon* وهو الأغنية التي تنشدها الجوقة في مكانها (في الأوركسترا) وقد قلت أهمية الكورس في القديم شيئاً فشيئاً . وكان الفضل للشاعر أمتيلوس في تقليل هذه الأهمية . وحصر أرسطو قيمة الجوقة في مساعدتها على تقدم الفعل في المسرحية ، وقد إختفت الجوقة في المسرحيات منذ العصر الكلاسيكي . أنظر الشعر لأرسطو ، فصل ١٢ ، وكذا ١٥٤٣ ب س ١٠ وماليه ، ١٤٥٦ أ س وما يليه ، ثم

أو المقولة . وهذه الأجزاء الخارجية لا تكون جوهر المأساة ، والأجزاء الثلاثة الباقية أجزاء جوهرية . وهى : (١) الحكاية أو الخرافة التى تحتوى عليها المأساة ، وهى تستدعى تركيب أفعال إنسانية منجزة ، ويقوم بها أشخاص يفعلون ، لهم بالضرورة أخلاق وأفكار خاصة . ومن هنا كان الجزءان الآخران ، وهما : (٢) الخلق : « وهو ما يجعلنا نقول عن الأشخاص الذين نراهم يفعلون إنهم يتصفون بكذا وكذا من الصفات » ، (٣) ثم الفكر ، وهو : « كل ما يقوله الأشخاص لإثبات شئ أو التصريح بما يقررون(١) » . وهذه الأجزاء الثلاثة هى موضوع المحاكاة ، وهى ترجع إلى المؤلفين ، على حين أن الأجزاء الثلاثة الأولى تتعلق بالممثلين الذين يتقنون وسائل المحاكاة وطريقتها . وبهنا هنا أن نقرر نظريات أرسطو فيما يخص موضوع المأساة ، وهو أجزاؤها الثلاثة الأخيرة .

١ - الحكاية أو الخرافة : Muthos

مجموعة الأفعال المرتبة التى تدور حول موضوع . وهى عند أرسطو « مدأ المأساة وروحها(٢) » ، وذلك أن المأساة « لا تحاكى الناس بل تحاكى الفعل والحياة والسعادة والشقاء ، والسعادة والشقاء من نتائج الفعل (٣) » . ويربط أرسطو بين الأفعال فى الحكاية والأخلاق فيها ، لأن المحاكين « إنما يحاكون أفعالا ، أصحاحها بالضرورة إما اختيار أو أشرار(٤) » . وعلى ذلك تكون الحكاية المعتد بها عند أرسطو مستلزمة لأخلاق الأشخاص الذين تسند إليهم أفعالها ، ومستلزمة كذلك لما يعرب عنه هؤلاء الأشخاص من أفكار . فالحكاية تحتوى ، ضمناً ، على الخلق والفكرة ، وهما الجزءان الجوهريان فى المأساة بعد الحكاية . والحكاية أساس محاكاة محاكاة نشاط الإنسان ، وهى مثار تحريك الإرادة إلى العمل . والسعادة والشقاوة تحقيق هذه الإرادة فى الإنسان ، فهى من عمل الإنسان وإرادته (٥) . وقد يتصور

(١) راجع فن الشعر لأرسطو الفصل السادس .

(٢) أرسطو : فن الشعر ١٤٥٠ أ ، ٣٨ .

(٣) نفس المرجع ١٤٥٠ أ ، ٢٠ .

(٤) نفس المرجع ١٥٤٨ أ ، ١ - ٢ .

(٥) يرى أرسطو أن السعادة فعل . أنظر : أرسطو : الطبيعات ١٩٧ ب ص ٤ . والسياسة ١٣٢٥ أ ،

٣٢ - والأخلاق إلى نيقوماخوس ١٠٩٨ أ ، ١٦ ، ب ٢١ ، وهى مذكورة فى تعليقات الترجمة

الفرنسية طبعة Belles-Lettres طبعة ص ٣٨ - وفى ترجمة الدكتور عبد الرحمن بدوى لكاتب

فن الشعر هامش ص ٢٥ .

نظرياً — فصل الحكاية عن الخلق ، فتوجد مأس لا تبين عن خلق أشخاصها وعاداتهم (١) . ولكن لا اعتداد بالفعل أو الخلق منفصلاً كلاهما عن الآخر (٢) ، والحكاية المحككة فنيا تكشف ضرورة عن خلق أصحابها . لأن هذا الخلق نتيجة الفعل فيها : وغاية الحياة كيفية عمل ، لا كيفية وجود ، والناس هم ما هم بسبب أخلاقهم ، ولكنهم يكونوا سعداء أو غير سعداء بسبب أفعالهم . وإذن . فالأشخاص لا يفعلون ابتغاء محاكاة الأخلاق ، ولكن يوصفون بعد ذلك بهذا الخلق أو ذلك نتيجة أفعالهم ، ولهذا كانت الأفعال في الخرافة هي الغاية من المأساة ، والغاية في كل شئ أهم مافيه (٣) . ومهارة الشاعر لا تتجلى في القول وتنميق العبارة ، ولا في مجرد التعبير عن خلق ، ولكن في تركيب الأفعال وترتيبها . وهي مثار لذة مشاهد المأساة وقارئها ، وبه تظل قوة المأساة كما هي ، حتى من غير ممثلين (٤) .

وحديثنا في الحكاية يتطلب أن نتناول بحث نظرية الوحدة العنصرية كما اكتشفها أرسطو .

(١) أرسطو : فن الشعر ١٤٥٠ ٢٣ — ٢٥ ، ويقصد أرسطو الحكايات التي لم يحسن أصحابها تركيب أفعالها فلا تشف عن عادات وخلق واضح من الناحية الفنية ، وحينذاك تكون المأساة معيبة فنياً ، ونستطيع أن نفرض مثلاً في عصورنا للحكاية التي لا يعنى فيها بالأخلاق بالروايات البوليسية .
W. K. Wimsatt : Literary Criticism, P. 37 أنظر :

(٢) الحكاية التي تعنى بالأفعال دون الخلق يمكن التمثيل لها بالروايات البوليسية ولذا فرتبتها الفنية دون القصص الأخرى ، ويمكن أن توجد أخلاق بدون حكاية في سلسلة محادثات حوارية ، أو أحاديث فردية يناجي بها الفرد نفسه مثلاً . ولكن في العمل الفني الكامل تستلزم الحكاية الخلق . يقول هنرى جيمس : « وما قيمة الخلق إذ لم يكن تخصصاً لحادثة من الحوادث ؟ ، وما قيمة الحادثة إذا لم تكن تصوراً لخلق خاص ؟ لو أن امرأة سدت يدها إلى مائدة ، ونظرت إلى نظرات خاصة ذات دلالة ، فتلك حادثة » .

أنظر : Henry James : The Art of Fiction (New York 1941) P. 86

وأنظر المرجع السابق ص ٣٧ .
وتبين الحكاية عن الخلق بطريق الحطة المرسومة من المؤلف في ترتيب الأفعال ، لا بطريق التصريح بالخلق : « وشبهه وهذا ما يقع في الرسم ، فليز أن رسماً أفاض في التلوين بأجل الألوان بغير خطة مرسومة لجاء عمله أدنى منزلة وبجلاً من رسام يرسم صورة تخطيطية » أنظر أرسطو : فن الشعر ١٤٥٠ ب ، ١ — ٢ .

(٣) أرسطو : فن الشعر ١٤٥٠ ١٦ — ٢٢ .

(٤) نفس المرجع ١٤٥٠ أ ، ٢٩ — ٣٤ .

١ - الوحدة العضوية للمأساة

يجب أن تشمل المأساة على فعل تام . والتام ما له بداية ووسط ونهاية . وهذه الأجزاء تكون المأساة موضوعاً كاملاً أى مستقلاً بنفسه (١) . وتستلزم هذه الأجزاء تناسقها فيما بينها لتؤلف موضوعاً . ويتطلب ذلك أن يكون كل جزء يؤدي — طبيعة — إلى ما يليه حتى ، الخاتمة التي تأتى منطقية لما سبقها . ولا يقصد أرسطو أن يتبع الشاعر قواعد منطقية جافة ، ولكنه يسوق تفاصيل الحكاية بحيث تكون في قوة أقيسة عامة على حسب الاحتمال أو الضرورة الفنية . وبعبارة أخرى : تكون أجزاء الحكاية في تفاصيلها وحملها بمثابة حلقات متتابعة تقوم فنياً مقام الإقناع المنطقي ، عن طريق الإيحاء الفني والخيال المحكم . والأجزاء مختلفة في ذاتها ، أى أن كل جزء يغير الآخر ، ولكنها تتوارد على شد أزر النهاية والغاية منها على حسب الملاحظة الصادقة للحياة من جهة ، وعلى حسب اختيار الأحداث المتجانسة في موضوع واحد من جهة أخرى (٢) .

وتتوافر للمسرحيات هذه الوحدة ، فهي كالكائن الحي ذى الأعضاء ، وهذا تتميز عن القصص التاريخية « التي لا يراعى فيها فعل واحد ، بل زمان واحد . أعنى جميع الأحداث التي وقعت طوال ذلك الزمن لرجل واحد أو لعدة رجال ، وهي حوادث لا يرتبط بعضها ببعض إلا عرضاً . فكما أن معركة سلامين البحرية والمعركة التي خاضها القرطاجيون في صقلية قد وقعتا في نفس الوقت (٣) ، دون أن تهدفا إلى نفس الغرض ، كذلك في تعاقب الأزمان ، غالباً ما يأتي حادث

(١) نفس المرجع ١٤٥٠ ب ٢٥ — ٣٠ ويتكلم أرسطو كذلك عن تعريف المجموع المتجانس الأجزاء الذي يكون وحدة عامة في كتاب Physics 111, 6 وكتابه : Metaphysics V, 26 أنظر : W. K. Wimsatt, *op. cit.* P. 29 — 30

(٢) يشرح أرسطو في موضع من كتاب السياسة ما يفاد منه أن الوحدة تكون قوية بقدر اختلاف الأجزاء في ذاتها ولكن مع تجانسها وتواردتها على فعل مشترك ، فقرة حكومة من الحكومات مصدرها اختلاف كفاية كل عضو في ذاته مع تجانسهم واتساق جهودهم في عمل مشترك ، لأن وحدتهم تتعلق بالكيف على عكس قوة قوة وحدة من وحدات الجيش ، إذ تكون أكثر كلما تشابهت كفايات أفرادها ، لأنها تتعلق بالحكم وواضح أن وحدة الحكاية تتعلق بالكيف لا بالكم ؛ أنظر :

W. K. Wimsatt, *op. cit.*, 31-52 — Aristotle : Politics, 11, 2.

(٣) معركة سلامين انتصر فيها اليونانيون على الفرس عام ٤٨٠ ق.م ؛ والمركان المذكورتان في النص وقتا في يوم واحد على حسب هيرودوتس (م ٧ : ١٦٦) أنظر هامش الترجمة الفرنسية السابقة الذكر لكتاب الشعر ص ٦٦ .

(م ٥٠ — النقد الأدبي الحديث)

عقب آخر دون أن تكون بينهما رابطة (١) . والفرق واضح طبعاً بين وقوع الحوادث متوالية بعضها بعد بعض ، وبين ترتيبها وتسلسلها تسلسلاً طبيعياً بحيث يستتبع بعضها بعضاً والفرن في هذا مكمل للطبيعة ، إذ الوقائع في الطبيعة تبدو كأنها سلسلة من الأحداث العارضة ، وهي بذلك تشبه المأساة الرديئة (٢) . والشاعر يكمل هذا النقص بما يراعى من وحدة الفعل والحكاية على نحو ما بينا .

ومن الواضح أن لكل علم وحدة ، لأن مجرد كونه علماً يستدعى وحدته . وكذلك الخطابة لها وحدتها أيضاً . ولكن وحدة المأساة تفرق عن غيرها بأنها عضوية ، أي أنها ذات أجزاء تؤلف فعلاً واحداً تاماً ، وأن هذه الأجزاء تكون « بحيث إذا نقل أو بتر جزء انفرط عقد الكل وتزعزع ، لأن ما يمكن أن يضاف دون نتيجة ملموسة لا يكون جزءاً من الكل (٣) » .

وتقتضى الوحدة العضوية للمسرحية أن تكون المأساة خالية من الأحداث العارضة التي لا تمت إلى الفعل بسبب . وذلك بأن تكون كل حادثة — تذكر — لها مكانها بين الحوادث الأخرى ، بحيث مخطو بالفعل خطوة إلى الأمام ، أو تكشف عن نفوس الأشخاص في المسرحية ، وإلا نمت عن ضعف المؤلف وكانت سبباً في سقوط المأساة ، وأسوأ الخرافات « أحفلها بالحوادث العارضة ، وأعنى بالخرافة ذات الحوادث العارضة تلك التي تتوالى فيها الأحداث العارضة على غير قاعدة من الاحتمال أو الضرورة . إن أمثال هذه الحكايات إنما يؤلفها الشعراء المتخلفون ، لأنهم متخلفون (٤) » . على أن هذه الوحدة ليس معناها أن يكون موضوع المأساة شخصاً واحداً ، « لأن حياة الشخص الواحد تنطوي على تمام لا حد له من الأحداث التي لا تكون وحدة كذلك الشخص الواحد يمكن أن ينجز أحداثاً لا تكون فعلاً واحداً (٥) » ، فإذا

(١) أرسطو : فن الشعر ١٤٥٩ أ س ٢٠ — ٢٨ .

(٢) أرسطو : ميتافيزيقا ١٠٩ ب س ١٩ ، مذكورة في هامش الترجمة الفرنسية السابقة لكتاب فن الشعر لأرسطو ص ٤٣ .

(٣) فن الشعر لأرسطو ١٤٥١ أ س ٣٠ — ٣٥ .

(٤) نفس المرجع ١٤٥١ ب س ٣٢ — ٣٥ كذلك .

R. S. Crane, op. cit. p. 212

(٥) أرسطو : فن الشعر ١٤٥١ أ ، ١٦ — ٢٥ .

كانت المأساة عن حياة شخص ، وجب على الشاعر أن يختار جزءاً من حياته يكون فعلاً تاماً ، لا أن يقص كل حياته ، ثم يرتب هذه الأحداث المؤلفة للفعل ، فهو ميروس ، مثلاً حيناً ألف « أوديسيا (١) » لم يرو جميع أحداث أودسوس ، بل جعل موضوعها مخاطرته في عودته من حرب طروادة. وكذلك سوفوكليس في مأساة « أوديبوس ملكا » تناول فترة من حياة أوديبوس ، وهي التي كان فيها ملك طيبة وروج جوكاستا ، حين اكتشف أنه ابن لايوس وقاتله ، وأن جوكاستا أمه ، مما جعلها تقتل نفسها ، أما هو ففقاً عيني نفسه (٢).

وينتج عن إحكام هذه الوحدة أيضاً أن خواتيم الحكايات يجب أن تستنتج من الحكايات نفسها ، لا من تدخل إلهي مثلاً . ويعيب أرسطو لذلك على يوريديس في مسرحيته : ميديا (٣) جعل ميديا تقتل عروس زوجها ووالد العروس ، ثم تقتل أولادها من زوجها ، وتهرب بعد ذلك في عربة مجنحة ، كما عاب على هوميروس أنه جعل الإلهة آتينية Athena تظهر في إلياذته لتنصح اليونانيين بعدم العودة إلى بلادهم (٤).

وتقتضي الوحدة كذلك أن يكون للمأساة طول معلوم ، ولا سبيل إلى تحديد هذا الطول ، ولكنه يكون بحيث تقسوئ « الذاكرة على وعيه بسهولة » ، و « يسمح لسلسلة من الأحداث ، التي تتوالى وفقاً للاحتمال أو الضرورة أن

(١) نبيه هنا تنبيهاً عاماً يلحظ في كتب أرسطو وفي شواهدنا منها بعد : هو أن أرسطو حين يمثل في حديثه في المأساة بمثال من الملحمة — كما في استشهاده بأوديسيا هوميروس هنا — فإنه يقصد إلى القاعدة يجب أن نلاحظ في كل من المأساة والملحمة .

(٢) من هذه الناحية الفنية كان أرسطو معجباً بهوميروس وسوفوكليس ، أنظر المرجع السابق ١٤٥١ أ

٢٣ — ٢٥ .

(٣) ميديا Medea مسرحية ليوريديس ظهرت عام ٣٤١ ق.م. هربت ميديا مع زوجها إلى « كورنتوس » بعد أن قتلت عمها من أجل زوجها . ثم أراد زوجها أن يهجرها ليتزوج بنت كريبون حاكم كورنتوس . وحين وجدت نفسها دون أهل وأصدقاء ووطن في بلد يهجرها فيها من ضحت من أجله ، فكرت في الانتقام . فخاف حاكم كورنتوس من انتقامها ، لأنها ساحرة ، فحكم عليها وعز أولادها بالموت ، ولكنها تمكنت من تنعيم خطتها في دس السم لزوجها ؛ ثم قتلت أولادها عقاباً لزوجها لتركه بلا ولد يخلفه ، ثم لأنه محكوم عليهم بالموت ، ففضلت أن يموتوا بيدها !!

(٤) أرسطو : من الشعر ١٤٥٤ أ ٣٧ — ٣٩ — ٣٩ — وباسم هذه القاعدة عاب الكلاسيكيون على موليير أنه جعل الملك يتدخل في مسرحية تارتوف Tartuffe لحل عقدة المسرحية بعقارب تارتوف على خداعه

تنقل بالبطل من الشقاء إلى النعيم ، أو من النعيم إلى الشقاء (١) . ويعود أرسطو فيقارن المأساة من هذه الناحية بالكائن العضوى الحى : « فإن الكائن العضوى الحى إذا كان صغيراً جداً لا يمكن أن يكون جميلاً ، لأن إدراكنا له يصبح غامضاً ، وكأنه يقع فى برهة لا يمكن تمييزه فيها ، كذلك إن كان عظيماً جداً بأن كان طوله عشرات الآلاف من الأقدام مثلاً ، إذ فى هذه الحالة لا يمكن أن يحيط به النظر ، بل تند الوحدة والمجموع عن نظر الناظر (٢) » . وفى هذا المدى المعلوم للمسرحية يجرى الفعل ، وللمؤلف أن يعرض الحوادث التى يتركب من مجموعها الفعل فى الزمان المقدر لها . ولكن المسرحية — بعامة — تختلف عن الملحمة فى أنها تنحو إلى حصر الزمن المقدر للحوادث أن تجرى فيه . وفى الواقع لم يضع أرسطو قاعدة لهذا الزمان ، وإن كا قد ذكر أن الحوادث فى المأساة تجرى « فى زمان مقداره دورة واحدة للشمس ، أولاً تتجاوزه إلا قليلاً » وقد اعتد بأن هذا المقدار عادة ابتدعها المحدثون فى عصره من الشعراء وأقرهم عليها (٣) .

ولكى تتحقق وحدة الحكاية فى المأساة يجب أن تكون بسيطة ، ويقصد أرسطو بالبسيطة تلك التى تكون فيها العقدة — أو النهاية — واحدة ، لا مزدوجة تنتهى بحلين . ويشيد أرسطو بالشاعر يوريبديدس Euripides فى أنه يحتم خكايته بحل واحد يحدث لأبطال مآسيه ، يتحولون فيه من السعادة إلى الشقاء . ويأخذ على هوميروس فى الأوديسيا أنه عدد الحلول فى آخر ملحمة ، فجعلها تتفاوت بين السعادة والشقاء : السعادة فى مصير أوديسيوس وتعرف امرأته بنيلوب عليه ، والشقاء لمنافسيه الذين كانوا يتنافسون فى إرضاء امرأته الوفية ليظفر كل واحد منهم بها فى غيبته (٤) . ويذكر أرسطو مع ذلك أن بعض النقاد يفضل المأساة التى يزودج فيها مجرى الحوادث بحيث تنتهى بحلين ، ويرى أن هذا التفصيل فى غير موضعه ، لأنه يضعف روح المأساة ، ويجعلها قريبة من الملهاة ،

(١) أرسطو : فن الشعر ١٤٥١ أ ٥ ، ٦ ، ١٣ — ١٥ .

(٢) المرجع السابق ١٤٥٠ ب ٣٣ — ١٤٥١ أ ٥ ، وهذا هو أصل وحدة الزمان التى أصبحت قاعدة مرعية الجانب عند الكلاسيكيين ، وقد ثار عليها الرومانتيكيون وقفوا عليها .

(٣) فن الشعر ١٤٥٣ أ ١٢ ، ٣ — ٢٥ ، ٣٠ .

(٤) المرجع السابق ، الموضع نفسه ٣١ .

وتتورع بهذا الازدواج مشاعر الجمهور (١) . ويرى أرسطو أن بعض مؤلفي المأساة يلجأون إلى هذا النوع لإرضاء للجمهور ذى الذوق الضعيف ، فلا استطاعة له على تقويم المواقف الفنية الرفيعة التي تثير الاضطراب في نفسه (٢) ، فيستألف بمسرحيات تتعدد فيها الحلول لترضى ذوقه . وإذا كان أرسطو قد قرر أن الحكاية يجب أن تكون بسيطة في المأساة الرفيعة . فإنه يقرر كذلك أن الفعل - الذى هو موضوع الحكاية - ذو أجزاء بطبيعته ، وهى الأحداث الجزئية المرتبة التي يتكون من مجموعها الفعل التام . وفي مجرى هذه الأحداث لابد من تغير مصير البطل بانتقاله من حال إلى حال مخالفة في آخر المسرحية . والفعل قسمان : بسيط ومركب ، فالبسيط ما يحدث فيه هذا التغير بدون تحول *Péripétie* ولا نعرف *seconnaissance* والمركب هو ما يحدث فيه هذا التغير بفضل التعرف أو التحول أو كليهما معاً . « وهذان الأمران (التعرف والتحول) يجب أن يتولدا من تكوين الحكاية نفسها ، بحيث يصدران عن الوقائع السابقة صدوراً ضرورياً أو احتمالياً » (٣) .

ويستفاد من أرسطو أن للحكاية في المأساة خمسة أجزاء : التحول ، والتعرف والعقدة ، والحل ، وداعية الألم .

والتحول : *Péripétie* يتجاوز مجرد تغير مصير البطل ، لأنه تحول الفعل إلى نقيضه ، بالانتقال من السعادة إلى الشقاء أو العكس ، ويقصد به تغير مجرى الحوادث من الضد إلى الضد ، وهذا التحول يقع نتيجة الحوادث السابقة احتمالاً أو ضرورة ، ففي مسرحية « أوديبوس ملكا » لسوفوكليس *Sophocles* كان أوديبوس ملكاً على طيبة ، وزوجاً ليوكاسته ، وكان بصدد البحث عن قاتل لايوس *Laius* ملك طيبة السابق ، دون أن يدري أنه كان أباه ، ودون أن يعلم

(١) فن الشعر لأرسطو : ١٤٥٣ أ ٢٥ - ٤٠ وكان الازدواج مألوفاً في مسرحيات الرعاة في عصر النهضة وأوائل العصر الكلاسيكي ، ونضرب لذلك مثلاً مسرحية الرعاة *Les Bergeries* للشاعر الفرنسي راكان *Racan* ؛ وهذا الازدواج موجود في بعض مسرحيات كورنى *Corneille* مثل مسرحية الوصيفة *La suivante* ومسرحية أجيذلا *Agésila*

(٢) لعل أحد شوق لجأ إلى النوع من الحلول في مآسيه ليرضى ذوق الجمهور المصرى آنذاك حين ألف مسرحياته ، مثل مسرحية مصرع كليوباترا التي يزدوج فيها الحدث في حب أنطونيوس لكليوباترا من ناحية ، وحب حابي ليلانة من ناحية أخرى .

(٣) أنظر آخر الفصل الماشر من كتاب فن الشعر لأرسطو .

انه هو الذى قتله ، فوصل فى هذه الأثناء رسول من كورنثوس يخبره بوفاة ملكها بوليبيوس Polibus ، ويشره بأن أهل تلك المدينة قد اختاروه ملكا عليها . على أن أوديبوس يخاف نبوءة الكاهن له بأنه سيتزوج بأمه ، فيتردد فى الرجوع إلى كورنثوس . ولكن الرسول يخبره بأنه ليس ابن بوليبيوس ، لأنه (الرسول) هو نفسه الذى أخذه من أحد الرعاة وقدم به بوليبيوس وامرأته ميروب Merope ، وكان الرسول يقصد إلى أن يسر بكلامه أوديبوس ، ويطمئنه من جهة أمه ، ولكن هذا الراعى العجوز قد استدعى ، فكشف لأوديبوس عن حقيقة أمره ، وأنه ابن لايوس وأن أمه هى يوكاسته التى هى زوجته الآن . فكانت نتيجة كلام الرسول أن انتقلت حال أوديبوس من الضد إلى المضد ، فقتلت جوكاسته ، وسمل أديبوس عينيه (١) .

والتعرف : انتقال من الجهل إلى المعرفة ، يؤدى إلى الانتقال إما من الكراهية إلى المحبة ، أو من المحبة إلى الكراهية . ويتم التعرف أحيانا بعلامات خارجية أو جسيمة ، مثل تعرف مربية أودسوس عليه بوساطة النسبة التى رأتها فيه وهى تغسل قدميه . وقد يتم التعرف عن طريق ما يرتبه الشاعر من أحداث ، كما فى مسرحية : إفيجينيا بين الطورين Iphigenia in Tauris ليوريديس : « وهى فتاة فى ربيع العمر ، تقتاد لتنحر قربانا ، فتخطف من المذبح على غير علم من الكهنة المضجين ، ويذهب بها إلى بلد آخر جرت العادة فيه بنحر الأجانب وتقديمهم قربانين لإحدى الآلهات ، ووكل إليها أمر هذه المهنة : تقديم الذبائح . وحدث بعد حين أن قدم أخوها » . وكان قد تعرف عليها من قبل بوساطة رسالة أرسلتها إليه ، ولكنها لم تكن تعرفه بعد ، « فلما وصل ، وقبض عليه ، وهمت الكاهنة بنحره قربانا للآلهة ، كشف الأخ عن حقيقة نفسه . . . وكان هذا الكشف سببا فى نجاته » (٢) . وأنواع التعرف كثيرة (٢) ، « ولكن أفضلها هو ذلك الذى يستنتج من الوقائع نفسها حينما تقع الدهشة عن طريق الحوادث المحتملة (٤) » . وذلك كما فى مسرحية « أوديبوس ملكا » السابقة .

وأجمل أنواع التعرف هو التعرف المصحوب بالتحول كما فى المسرحيتين

(١) أنظر فن الشعر لأرسطو ١٤٥٢ أ ، ٢٥ - ٢٩ .

(٢) أنظر فن الشعر لأرسطو ١٤٥٢ ب س ٦ ، ١٤٥٤ ب س ٣٢ ، ١٤٥٥ ب ٣ - ٨ .

(٣) راجع الفصل السادس عشر من الشعر لأرسطو .

(٤) المرجع السابق ١٤٥٥ ١٦١ - ٢٠ .

السابقتين (١) . والتعرف قد يزيد الحوادث تعقيداً ، وبخاصة في أول المسرحية . وقد يقترن بالتحول ، فيكون أفضل أنواع التعرف كما سبق .

والعقدة : هي الجزء من المأساة الذى يسبق الحل ، وقد يبدأ بالمسرحية (٢) . وأحياناً يفترض وجوده قبلها (٣) . وتستمر العقدة حتى الجزء الأخير الذى منه يصدر التحول من السعادة إلى الشقاء أو العكس .

والحل ينتدىء ببداية هذا التحول حتى النهاية . فيبتدىء في مأساة أوديبوس - مثلاً - بمقدم الرسول حتى نهايتها كما مر (٤) .

وداعية الألم : pathos ، وهى الفعل الذى يهلك أو يؤلم ، وما إلى ذلك . مما تسوقه المصائر ويكون مثار الرحمة ، مثل صنوف المرض والموت ، وقلة الأصدقاء أو فقدهم ، والابتعاد عنهم ، ومآتى الشر من حيث ينتظر الخير ، ووصول الخير بعد فوات الأوان ، كأن يصل إلى امرئ قبيل موته أو بعده (٥) ، وقد يعرض المؤلف هذه الفواجع على المسرح أمام النظارة ، أو يجعلها تحدث خارج المسرح على أن تحكى قصتها فيه (٦) . ولداعية الألم صلة بمفهوم الخطأ ، أو ما يسمى باليونانية : هامارتيا ، ولهذا الخطأ صلة وثيقة بمعنى الخلق عند أرسطو . ولهذا سنشرحه عندما نتحدث في الخلق .

وقد رأينا كيف كانت وحدة الفعل في المأساة محور الأفكار الفنية التى أدلى بها أرسطو . وهو في كل ذلك ينظر إلى المأساة - كما سنرى بعد - نفس النظرة له في المسرحية والملحمة عامة - بوصفها جميعاً كائنات حية . وفى الحق كان اكتشاف أرسطو لفكرة الوحدة العضوية خطيراً عظيماً الأثر . فالمأساة كالكائن العضوى ، ذات أجزاء ، لكل جزء منها مكانه ، إذا اختل أو نقل انفصمت .

(١) نفس المرجع ١٤٥٢ أ ٣٠ - ٣٥ .

(٢) يغلب هذا على المسرحيات الرومانتيكية ، ومثلها مسرحيات شكسبير .

(٣) ' ويغلب هذا النوع في الكلاسيكية .

(٤) نفس المرجع ١٤٥٥ ب ٢٥ - ٣٠ .

(٥) أرسطو : فن الشعر ١٤٥٢ ب س ١٠ وما يليه - وكذا الخطابة ج ٢ ١٣٨٦ أ ١٠ - ١٦ .

(٦) فن الشعر لأرسطو ١٤٥٣ ب س ٢٨ - ٣٤ ، والرومانتيكيون يفضلون في مسرحياتهم الحالة

الأولى ، ومثلهم شكسبير ، والكلاسيكيون يفضلون الحالة الثانية .

الوحدة ، وضاع العمل الفني كله ، وتعذر عليه أداء وظيفته . وقد أثر أرسطو بهذا الكشف في إدراك الوحدة العضوية للعمل الأدبي ، مما كان دعامة لمن تكلموا عن هذه الوحدة في القصيدة أو في مختلف الأجناس الأدبية بعده (١) . وكما كانت لأرسطو الأصالة في هذه النظرة إلى الوحدة ، كان له الفضل كذلك في إقرار وظيفة المأساة بوصفها كائناً عضوياً يوفق بين مقوماته العضوية ووظائفه الاجتماعية ، وفي هذا ينحصر حديثه عن الأخلاق في المأساة كما سنرى .

٢ - الأخلاق في المأساة :

يجب أن نلاحظ - ابتداءً - أن أرسطو يعنى بالخلق ، لا من الوجهة الأخلاقية ولكن من حيث وظيفته الفنية المتصلة - ضرورة - بما سبق أن تحدثنا عنه في الممكن والمستحيل والمحتمل ، والمتأثرة بطبيعة بالعادات والتقاليد المتبعة لدى ذلك الجمهور كي ينتج العمل الفني أثره . ولكن صلتها أوثق بالخطأ وبالدلالات الأدبية وطبيعتها غير المباشرة في الأدب بعامة . وفي هذا الجانب تظهر أصالة أرسطو وريادته العالمية . وهو فيه يفتقر جوهرياً عن أستاذه أفلاطون ، ولهذا كان علينا أن نتحدث هنا في معنى الخلق وما اشترطه أرسطو فيه ، ثم في الوظيفة الفنية للدلالة الخلقية في المأساة وطبيعة هذه الوظيفة ، كي نتبع الأمرين السابقين بشرح نظرية التطهير عند أرسطو ، لارتباطها الوثيق بالمسألتين السابقتين .

١ - يقصد أرسطو بالخلق : « ما يرسم طريق السلوك في المأساة ، وهو ما يختاره المرء إذا ما أشكل الأمر أو يتجنبه (٣) . والأقوال - مثل الأفعال - تدل على سلوك محدود ، إن كان حميداً ، كان الخلق حميداً (٣) . ويرى أرسطو أن الفعل الأساسي في المأساة يجب أن يكون نبيلاً ، فيكون أبطال المسرحية على خلق كريم . لأن غاية المأساة خلقية (٤) في جوهرها . ولكنه لا يرى بأساً من

(١) أنظر :

J. Hardy : préface de la traduction de la Poétique d'Aristotle p. 14 — 15.

وستحدث عن الوحدة العضوية في القصيدة والقصة والمسرحية الحديثة في الباب الثالث من هذا الكتاب .

(٢) فنو الشعر لأرسطو ١٤٥٠ ب س ٩ - ١٠ .

(٣) نفس المرجع ١٤٥٤ أ س ١٨ - ١٩ .

(٤) تأثر بهذا المبدأ الكلاسيكيون أبلغ التأثر ، أنظر كتابنا : « الرومانتيكية » ص ٨ - ٩ .

وقد ثار عليه الرومانتيكيون ، ولكن لم تكن غايتهم الدعوة إلى الشر ، بل وقف المجتمع على مجاياه نتيجة انظمه الفاسدة ، (أنظر كتابنا : الرومانتيكية الفصل الأول من الباب الثالث) . كما ثار عليه الواقعيون =

الاستعانة بأشخاص ثانويين سيء الخلق ، يفيد تصويرهم في إحداث الأثر « التراجيضى » ، على شرط أن تدعو الضرورة الفنية إلى تصويرهم (١) . فإذا لم تدع الضرورة إلى تصوير الحساسة كانت عيباً ، كما في شخصية منلاوس Menelaus في مسرحية أورسطس (٢) Orestes للشاعر اليونانى يورييدوس (٣) Euripides .

وإلى هذا النبل فى الخلق يشترط كذلك التوافق ، وهو انطباق صفات الشخصية مع خلقها الأصيل : « فيمكن للشخص أن يتسم بسمة الرجولة . ولكن لا يتفق مع طبيعة المرأة أن تكون كذلك » . وكذلك طبيعة الشيخ والشاب والسيد والمولى مما يختلف فيه عصر عن عصر ، ولكنه يجب أن يراعى فى العمل الأدبى .

وثالث هذه الشروط المشابهة ، أى التشابه العام فى تصوير الشخصية فى المسرحية كما وردت فى الأساطير أو التاريخ ، مع ملاحظة حرية الفنان فى اختيار الحوادث وترتيبها ترتيباً ضرورياً أو احتمالياً ، بحيث تؤدي إلى نتيجة إنسانية كلية لا فردية خاصة على نحو ما مر (٤) .

ورابعها : الثبات ، « حتى لو كان الشخص موضوع المحاكاة غير متكافئ (منطقي) مع نفسه ، وكان هذا هو خلقه ، وجب أن يظل دائماً غير متكافئ »

والرمزيون والوجوديون ، لا دعوة منهم إلى الخلق الفاسد كما قد يتوهم ، ولكن للوقوف على حقيقة الإنسان فى الكون ، فى تصويره على حقيقته تنوير للوعى العام ، وعلى أساس هذا الوعى ، على مرارته ، تكون محاولات الإصلاح لدى الثقاتين من هؤلاء .

(١) ترى أمثلة كثيرة هؤلاء فى مسرحيات شكسبير .

(٢) وملخص هذه المسرحية أن أورسطس — بعد قتل أمه كليتمسترا Clyemnestra انتقاماً لأبيه أجا منون . لأن هذه كانت قد قتله بعد عودته من طروادة لأنها أحببت آخر — يبدو فى أول المسرحية أنه قد استولى عليه السعار على أثر الانتقام ، ولكن الكترا Electra تحنو عليه وتمزيهه ، وكان الحكم عليهما بالموت متوقفاً جزاء جريمتها ، وإذا منلاوس يظهر عائداً مع هيلين من طروادة ، فيذهب إليه أورسطس يحتسى به على أساس أنه أخذ بشار أجا منون أخ منلاوس ، ولكن منلاوس يظهر بمظهر الجبان ، ويصدر الحكم بالإعدام . ويتآمر أورسطس وأخته على قتل هيلين مصدر كل هذه الفواجع ، يساعدان فى ذلك بيلادس Pylades الأخ الوفى لأجا منون ، لكن هيلين تختفى لا يدري إلى أين ذهبت . فيحاولون الإحتواء مرة ثانية بمنلاوس مهددين بإياه بقتل ابنته هرميونه Hermione . ويحل الموقف المختلط بظهور الآله أبولو يأمر بالسلام ، وبين أن هيلين قد رفعت إلى السماء . وهذه المسرحية مطابقة للأساطير اليونانية . وهذا ما يشفع ليورييدس فى أنه حل العقدة بطريق التدخل الإلهى .

(٣) فن الشعر لأرستطو ١٤٥٤ أ ، س ٢٧ — ٣٠ ، ب س ١٨ — ٢٤ .

(٤) أنظر هذا الكتاب ص ٥٣ .

وعلى عدم الثبات نذكر شاهد إفيجينيا في أوليس (١) *Iphigenia at Aulis* لأن إفيجينيا الضارعة لا تشابه مطلقاً إفيجينيا كما تظهر من بعد في مجرى المسرحية .

والشرط الأخير يتصل بالافتناع الاحتمالى ومقدرة الشاعر ، كما سبق أن تحدثنا في ذلك (٢) كما أنه يتصل بالوظيفة الفنية للخلق ، فيما سماه أرسطو : الخطأ .

٢ - الخطأ أو الهامارتيا : هنا يظهر أهم ما امتاز به أرسطو من أصالة في فهمه لوظيفة الأدب المترتبة - حتماً - على استكمال الأسس الفنية . وأرسطو في هذا الأمر يناقض تماماً أستاذه أفلاطون ، إذ أنه لا يعبأ بالدلالة المباشرة كما حفل بها أستاذه (٣) .

وعنده أن أثر المأساة محصور في إثارة الرحمة والخوف ، وفي الإثارة يظفر بفضل المأساة على الملحمة ، على حين أن أفلاطون حمل على المأساة من حيث إثارتها القلق والاضطراب الناشئين عن إثارتها للرحمة والخوف في تصوير مصائر الأبطال (٤) . ذلك أن أرسطو ينظر في العمل الأدبي إلى الأثر الناتج ، لا إلى الأثر المباشر .

ولم يذكر أرسطو إثارة شعور الخوف والرحمة حين تحدث في الملحمة ، لأن الملحمة تثير - بخاصة - الشعور بالإعجاب (٥) بأبطالها ، على حين قصر أرسطو

(١) آخر مسرحية ليوربيدس ، تركها غير كاملة عند موته ، وربما يكون ابنه هو الذى أكملها ، وموضوعها التضحية بإفيجينيا في أوليس ، وفيها يظهر أجاممنون والدعا متردداً بائساً . فقد أرسل إلى إفيجينيا - على حسب أمر متلاوس - موهماً إياها أن حضورها لديه كى يزوجه من أخيلئوس *Achilleus* الذى لم يكن يعرف شيئاً عن الموضوع (والحقيقة أنه أرسل ليضحي بها تخفيفاً لغضب الآلهة الذين أرسلوا رياحاً موقدة لإبحار الأسطول اليونانى إلى طروادة) ، ثم عاد فأرسل أمراً ألا تتضرع رسول علم به متلاوس فأوقفه . فحضرت إفيجينيا مع أمها كليتمسترا ، وندم ذلك متلاوس على ما أتى من حيلة ، وأبدى استعداداً أن يسلم الحملة لغضب الآلهة . ولكن أجاممنون يخاف غضب الجيش ويعلم أخيلئوس أنه اتخذ طعمة للإيقاع بإفيجينيا ، فيعزم في شجاعة الدفاع عن الفتاة البريئة ، وتتضرع إفيجينيا ضراعة تثير الشفقة لتبقى على حياتها ، ولكنها بعد ذلك تسوى إلى مستوى ما نذبت إليه من شرف انقاذه لوطنها ، فتسير إلى الموت في شجاعة . قد فلتها الآلهة ديانة بظنى ، ونقلتها إلى طورى حيث صارت كاهنة .

(٢) أنظر ص ٥٦ - ٥٨ من هذا الكتاب .

(٣) أنظر هذا الكتاب ص ٧٢ .

(٤) هذا أثرها الأدبى المباشر الذى فاقت به المأساة في نظر أفلاطون . على حين عدت متخلفة عن المأساة بسببه في نظر أرسطو .

(٥) أرسطو : فن الشعر ، الفصل الثالث عشر ١٤٥٢ ب س ٣٠ وما يليه .

شعور الخوف على المأساة وحدها . فيرى أرسطو أن المأساة « يجب أن تحاكي وقائع تثير الخوف والرحمة ، لأن هذه هي خاصة المحاكاة التي من هذا النوع (١) » . ويشرح أرسطو بعد ذلك طبيعة المشاعر التي تثيرها المأساة بتحديد خواص شخصياتها . فعلى الرغم من أنه يشترط في شخصياتهم أبطال المأساة تبل الخلق ، ولا يجوز عرض الشخصيات الشريرة إلا إذا كانت ثانوية ودعت الضرورة الفنية لعرضهم ، فإنه مع ذلك يقصى الشخصيات الرئيسية الخيرة والشريرة من المأساة ، رداً على أستاذه أفلاطون الذي عاب المأساة من هذه الناحية (٢) . هذا والشخصيات التي يتصور عرضها في المأساة قسبان : خيرة وشريرة ، كما أن مصير كل منهما إما إلى الشقاء وإما إلى السعادة . فالصواب أربع : أما انتقال الشخص الخير إلى السعادة فواضح أنه لا يثير خوفاً ولا رحمة ، على الرغم من أنه يرضى عاطفة محبة الإنسانية والعدل ، ولكنه في ذاته غير مأسوي ، بل ملحمي في جوهره . ولهذا حذفه أرسطو ولم يذكره .

بقي ، إذن ، الشخص الخير الذي ينتقل من السعادة إلى الشقاء ، والشرير الذي ينتقل إما إلى السعادة وإما إلى الشقاء . ويرى أرسطو أن أنواع هذه الشخصيات جميعاً لا مكان لها في المأساة . وأساس ذلك — عنده — ما اختصت به المأساة من إثارة شعور الخوف والرحمة . والخوف أساسه حدوث الكوارث لمن يشبهوننا ، والرحمة أساسها البائس غير المستحق لبؤسه (٣) . فانتقال الخير إلى الشقاء لا يثير خوفاً ولا رحمة ، بل يثير النفور والاشمئزاز ، وكذلك — ومن باب أولى — انتقال الشرير إلى السعادة . أما انتقال الأشرار إلى الشقاء فقد يرضى عاطفة محبة الإنسانية ، شأنه شأن القسم الذي لم يذكره أرسطو ، ولكنه لا يثير الخوف ولا الرحمة . يقول أرسطو : « . . . فن البين أولاً أنه يجب ألا يظهر فيها (في المأساة) الأخيار منتقلين من السعادة إلى الشقاء (فهذا مشهد لا يثير الخوف والرحمة ، بل يثير الاشمئزاز) ، والأشرار منتقلين إلى السعادة (فهذا أبعد الأمور من طبيعة المأساة ، لأنه لا يحقق أى شرط من الشروط المطلوبة ، فلا يوقظ الشعور الإنساني ولا الرحمة ولا الخوف)

(١) انظر هذا الكتاب ص ٣٥-٣٦ ونظرة أفلاطون هذه قد تجاوزها النقد العالمي الآن كما نبهنا ، وسيزداد هذا وضوحاً بما سنذكر في فلسفة النقد الحديث والمذاهب الأدبية في الباب الثالث : الفصل الأول والأخير .

(٢) فن الشعر ١٤٥٣ أ س ٤ - ٦ .

Philanthropic (٣)

ولا اللثيم العنصر يهوى من السعادة إلى الشقاء ، فثقل هذا قد يثير عاطفة محبة الإنسانية (١) ، ولكنه لا يثير الرحمة ولا الخوف أبداً (٢) .

فإثارة الشعور المأساوى إنما يكون بتراسل المشاعر بين الجمهور والشخصيات الأدبية فى المأساة . وبهذا التراسل يثار شعور الخوف على البائس غير المستحق لبؤسه ، وشعور الرحمة لحدوث الكوارث له فى حين هو يشبهنا ، فجزاء هذا البائس غير عادل (أى لا خلقى) ، ولكن أثره - فى نفس القارئ أو المشاهد للمسرحية - خلقى ، عن طريق توحيد الجمهور مع الشخصيات فى المشاهد . فينتج عن هذا التوحيد المثير للخوف والرحمة « حكم فكرى » يصدر عن المشاعر التى تثيرها بنية الحكاية وشخصياتها فنيا . وهذا هو الجانب العقلى المتسق مع ما يثار فى المأساة من شعور . فليس فى المأساة اضطراب ولا بلبلة للخواطر كما زعم أفلاطون ، أو ترضيه لها - كما فى الموقف الملحمى لدى الجمهور الملحمى - ولكن فيها إثارة من جانب فكرى به ينتج عن الجزاء اللاخلقى تطهير خلقى . على حسب ما سنشرح فى نظرية التطهير بعد قليل .

وبعد أن أبعد أرسطو الشخصيات الشريرة والحيرة من المأساة كما وضعنا . أخذ يحدد صفات البطل الذى يجب أن تصوره المأساة ، قائلا : « . . . بقى -إذن- البطل الذى هو فى منزلة بين هاتين المنزلتين . وهذه حال من ليس فى الذروة من الفضل والعادل من جهه . ولكنه من جهه أخرى يعانى تغير مصيره إلى الشقاء ، لا لؤم فيه وحساسة ، بل لخطأ ارتكبه ، ويكون ممن ذهب سمعهم فى الناس وترادفت عليهم النعم » (٣) .

وهذا الخطأ - أو ما يسمى باليونانية : هامارتيا - أهم خاصة للبطل فى المأساة عند أرسطو . فبطل المأساة لإنسان من الناس ، يعانى أكثر من غيره ، وهو يشبهنا بعامة ، فلا يعلو علينا كثيراً ، فيثير ما يصيبه من سوء تقزراً واشمئزازاً ، ولا يكون عادياً جداً فلا نهم بعرض أعماله علينا فى المأساة . على أنه يفهم - من نهاية النص السابق - أن بطل المأساة يكون أقرب إلى الأعلى منه إلى

(١) فن الشعر ١٤٥٣ أ - ١٤٥٢ ب س ٤ .

(٢) فن الشعر ، الفصل الثالث عشر ١٤٥٣ أ س ٧ وما يليه .

(٣) فن الشعر ١٤٥٣ أ س ١٩ ، ١٤٥٤ أ س ٩ وما يليه .

الشخص الوسط ، ولكن أرسطو لا يعتد بهذا قاعدة جامدة (١) ، بل يقرر فيه ما هو متبع عادة في أدب قومه . ولا يأتي بعد ذلك التجديد في هذا الأمر ، بل يبحث الشعراء عليه . ويضيف أرسطو — لتحديد معنى الخطأ وتوكيده — قوله : « وأن يكون ثمة تحول من السعادة إلى الشقاء ، لا من الشقاء إلى السعادة ، تحول لا ينشأ من اللؤم والحساسة (في طبع البطل) ، بل عن خطأ شديد يرتكبه بطل مثل الذي ذكرنا (أى شبيه بنا) ، أو خير منه ، لا أسوأ » (٢) .

ودون أن نخوض في تفاصيل (٣) بحوث طويلة لتحديد ما يقصده أرسطو من معنى الخطأ ، نذكر نتيجة تلك البحوث ، وهو أن الخطأ — عند أرسطو — ليس سوى الجهل بالمبادئ الخاصة ، لأنها هي التي تستحق الرحمة والتسامح : كأن يريد المتساييف أن يمس جسم قرينه بسيفه ، فيقتله ، ولكن يرى في امرأته أنها خائنة له فيعاقبها قبل أن يثبت من إثمها ، ثم تظهر براءتها ، ولكن لا يعرف شخصية من ينزله من قريب أو صديق ، فيسبب له فجيرة ، أو يحاول أن يرتكبها ، ثم يعرف حقيقة شخصيته . وهذه أمثلة يذكرها أرسطو في كتابه : أخلاق نيقوماكوس (٤) ، وهي تنطبق تماما على الشخصيات المأسوية التي ذكرها أرسطو في : فن الشعر . فهذه الشخصيات ترتكب خطأ ولا ترتكب خطيئة . وفيها نقص ولكنها ليس نقيصة . وخاصة هذا الخطأ أنه يرتكب عن غير وعى به ، أو يهمل للشخص بارتكابه ثم يعلم فيقلع . وبذلك تثار الرحمة والخوف على السواء . وإنما يتوافر ذلك في الحكاية ذات الحدث المركب ، أي التي تحتوي على تحول وتعرف في معناها السابق الشرح ، مع أنها ذات حكاية بسيطة ، أي تنهى بحل واحد (٥) . وهذا النوع من المسرحيات هو الذي يفضلها أرسطو .

أما الحكاية ذات الحدث البسيط — أي التي تخلو من التحول والتعرف — فإن الخطأ فيها يتجاوز المعنى السابق ليصبح خطيئة خلقية ، ونقيصة ، ويشير

(١) فن الشعر ١٤٥٣ أ س ١٣ ، وما يليه .

(٢) فن الشعر : ١٤٥٣ أ س ١٣ وما يليه .

(٣) قد لاحظنا هذه البحوث في محاضراتنا في المعهد العالي للدراسات العربية في العام السابق ، أنظر

كتابنا : المواقف الأدبية ص ٤٠ — ٤٣ .

(٤) Aristotle : Nichomachean Ethics, 1109 p. 35, 111 ob. 18 — 27. (٤)

(٥) أنظر هذا الكتاب ص ٦٩ — ٧١ .

من الخوف أكثر مما يثير من الرحمة ، وذلك كما في مسرحية : ميديا (١) ، للشاعر اليوناني يوريبيدس . وهى من نوع المسرحيات التى لا يفضلها أرسطو . وذلك أن أرسطو يفضل الخطأ غير الواعى . وهذه أهم خاصة للمأساة اليونانية وحدها ، وهى خاصة قضى عليها تماماً فى الكلاسيكية ، كما سنشرح فى فصل المسرحية الأخير من هذا الكتاب ، إذ أصبح الخطأ فى المسرحية الكلاسيكية - وما تلاها - واعياً كل الوعى .

وفى ضوء ما سبق ، يرتب أرسطو صنوف الخطأ (الهامارتيا) فى المأساة . متدرجاً من الأدنى إلى الأعلى متزنة من وجهة نظره الفنية ، وأساس تفضيله يدور حول وعى الأشخاص بما تفعل أو انعدام ذلك الوعى .

« فالفعل يمكن أن يجرى على نحو ما فعل القدماء من الشعراء ، فيكون الأشخاص على علم ووعى ، كما فعل يوريبيدس حين مثل ميديا وهى تقتل أولادها ، ويمكن أن يرتكب الأشخاص المنكر ، ولكنهم يرتكبونه ، وهم لا يعلمون ، ثم يعرفون وجه القربة فيما بعد ، مثل الذى وقع فى أوديبوس لسوفوكليس (٢) .

« وثمت حالة ثالثة : وذلك أن الشخص فى اللحظة التى يتبها فيها أن يرتكب - جهلاً - فعلاً لا مراد له ، يعرف جهله قبل أن يرتكبه . . .

« وأقل هذه الأحوال حظاً من الجودة حال الشخص الذى يعلم ويهم بالتنفيذ ثم يمتنع ، فإنها تثير الاشمئزاز ، ويعوزها طابع المأساة ، لأنها خالية من الفواجع ، ولهذا لا نرى شاعراً يقدم لنا موقفاً كهذا (٣) ، أو لا نجده إلا نادراً ، مثل موقف هيمون بإزاء إكاريون فى مسرحية : أنتيجونه

(١) أنظر ص ٦٦ - ٦٧ من هذا الكتاب . عل أن ميديا ارتكبت آثامها مدفوعة بدوافع قوية ، لأنها وقت لزوجها فى سبيله بوطنها وأهلها ، ثم يهجرها إلى بلد ليس لها فيه أحد ، وهى ذات نوازع إنسانية حتى فى ميولها الوحشية حين ترضى أثرها ، لأنها السبيل للخروج من المأزق من جهة نظرها هى فهى تستحق شيئاً من العطف ، وتثير الرحمة أقل مما تثير الخوف وليس فى نوازعها الشيطانية خساسة .

(٢) أنظر ص ٦٧ من هذا الكتاب .

(٣) وفى هذه المسرحية أن إكاريون حاكم طيبة حرم دفن بولينيكس أخ أنتيجونة ، وجعل عقاب من يدفنه الموت ، فتحدثه فى هذا الخطر أنتيجونة ، ودفنت أخاها ، ثم دافعت عن نفسها أمام الملك باسم الشريعة الإلهية التى لا سلطان أمامها للقوانين الظالمة ، ولكن الملك عاقبها بالسجن فى كهف . ويشور على هذا العقاب هيمون بن إكاريون ، لأنه كان قد خطب أنتيجونة عن حب لها . فهدد لها أباه بعه سيقتل نفسه مع حبيته . وكان أحد الحاضرين قد خوف إكاريون من عاقبة عصيانه لشرائع الآلهة ، فيسرع إلى الكهف الذى سمحت فيه أنتيجونة ، فيرى ابنه هيمون محتضناً جثتها ، لأنها كانت قد قتلت نفسها . وسينرى الابن أباه ، يحاول أن يطمئه بالسيف ، ولكنه يخطئه ، فيقتل بالسيف نفسه ، ويعود الأب إلى القصر ليجد امرأته يوروديكس قد قتلت نفسها .

وخير الحالات هي الحالة الأولى من الحالات الأربع السابقة . ثم التي تليها على الترتيب السابق (١) .

فالخطأ - أو الهامارتيا - روح الحكاية في المأساة وجوهرها ، وفي الحق لم ينص أرسطو على أن الهامارتيا جزء من الحكاية البسيطة في المأساة أى ذات الحل الواحد والتي يكون فيها الحدث مركبا (أى مشتملا على التحول والتعرف) - ولعله لم ينص على ذلك لأن الهامارتيا - الخطأ - قد يسبق حدوثها بدء عرض المسرحية ، كما في مأساة أوديبوس ملكا ، إذ تبدأ المأساة بعد أن قتل أوديبوس أباه وتزوج بأمه . وعلى أية حال لا بد من الاعتداد بها جوهريا من الفكرة .

ويجب أن يكون منشأ الخوف والرحمة ترتيب الحوادث أولا ، ولا مانع مع ذلك من أن يستعان في هذه الإثارة بالمنظر المسرحي . وإثارتها بطريق الحوادث أفضل ، وهو من عمل فحول الشعراء . فتكون للحكاية نفسها أثرها في إحداث الخوف والرحمة بمجرد سماعها ، دون حاجة إلى عرضها على المسرح : « أما إحداث هذا الأثر عن طريق المنظر المسرحي وحده فأمر بعيد عن الفن ، ولا يقتضى غير وسائل مادية . أما أولئك الذين يرومون عن طريق المنظر المسرحي أن يثيروا الرعب الشديد لا الخوف ، فلا شأن لهم بالمأساة ، لأن المأساة لا تستهدف جلب أية لذة كانت ، بل اللذة الخاصة بها . فلما كان الشاعر يجب أن يجتلب اللذة التي تهيئها الرحمة والخوف بفضل المحاكاة ، كان من البين أن هذا التأثير يجب أن يصدر عن تأليف الأحداث (٢) .

ويحدد أرسطو طبيعة الأحداث التي تثير الرحمة والخوف ، فيرى أنها لا يصح أن تقع بين علو وعلو ، فإنها لا تثير الرحمة إلا فيما يتصل بوقوع المصيبة فحسب ، وكذلك إذا جرت بين من ليسوا بأصدقاء ولا أعداء ، « أما في جميع الأحوال التي تنشأ فيها الحوادث الدامية بين أصدقاء ، كأن يقتل أخ أخاه أو يوشك أن يقتله ، أو يرتكب في حقه شناعة من هذا النوع ، وكمثل ولد يرتكب الإثم في حق أبيه ، أو الأم في حق أبنائها ، أو الإبن في حق أمه ، نقول إن هذه الأحوال هي التي يجب البحث عنها (٣) » .

(١) أنظر كتاب : فن الشعر ، ١٤٥٣ ب س ٢٨ - ١٤٥٤ أ .

(٢) نفس المرجع ١٤٥٣ ب س ١ - ١٤ .

(٣) نفس للموضع س ١٥ ، ٢٤ - وهذا المبدأ غير مسلم به لأرسطو ، راجع ترجمة هاردي Hardy

وفيا سبق اتضح ارتباط الخلق بالخطأ (الهامارتيا) . كما اتضحت أهمية هذا الارتباط من الوجهة الفنية بطبيعة الشخصيات . وهى أمور وثيقة الصلة بنظرية أرسطو في التطهير ثم بحديثه في الفكرة .

٣- والتطهير : Catharsis نتيجة إثارة الرحمة والخوف على ذلك النحو وقد خص أرسطو - فيما وصل إلينا من كتابه : « فن الشعر » - التطهير بكلمات سبق أن ذكرناها في تعريف المأساة (١) . ولم يثر تعبير من تعبيرات الأدب اليونانى من جدل مثل ما أثارت هذه الكلمات القليلة الخاصة بالتطهير . وكما لها من شروح منذ عصر النهضة حتى اليوم . وعلى ما كان لها من أثر في الإيحاء بأفكار قديمة في الأدب وفلسفته طوال العصور ، كثر الخطأ مع ذلك في تأويلها .

والحق أن أرسطو كثيراً ما يستعمل كلمة التطهير في كتبه الأخرى بمعناها العضوى ، في حديثه عن الأخلاط والأمزجة الضارة التى يرمى الفن أو تعمل الطبيعة على التطهير منها . وفي هذا ما ينبهنا إلى أن أرسطو لم يقصد من التطهير معنى دينياً أو خلقياً . وفي موضع من كتاب السياسة يذكر الغاية من الأغاني التى لا تمت بصلة مباشرة إلى الأخلاق أو التربية ، وهى الأغاني ذات الطابع العلمى أو الحماسى ، فيذكر أن فائدتها التطهير Catharsis ويحيل القول فيها على كتابه : فن الشعر ، وهو يدل على أن المعنى الذى يقصد إليه واحد في الموضعين . يقول أرسطو إن النفس لا تضطرب بأمثال هذه الأغاني إلا لتهدأ في عاقبة الأمر ، كأنها صادفت « طبا وتطهيراً » (١) . وكثيراً ما يأتى أرسطو بترادفين يفسر ثانيهما أولهما ويحدده . وعلى هذا يكون التطهير أيضاً من نصيب من يشعرون بالخوف والرحمة في المأساة ، كما يحدث لدى من يستمعون للأغاني والموسيقى المصاحبة لها . ثم يقول أرسطو من نفس النص : « والأغاني التطهيرية تسبب للناس السرور بدون إيلام ولا ضرر » ، فالإنسان ، إذن ، في حاجة إلى معاناة هذه المشاعر القوية من خوف ورحمة وحماسة . والأمانى تثير هذه المشاعر كما تثيرها المأساة ، ولكن على عكس الحياة الواقعية ، لأن الأغاني تثيرها بدون إيلام ، بل

٨١- تعليقاً على نفس المبدأ . بل يستفاد من الخطابة لأرسطو ج ٢ فصل ٨ أن الحوادث مثار الرحمة أوسع دائرة مما حدده هنا أرسطو ، ولعله يقصد بهذا التحديد هنا أن الفواجع ، والحالة هذه ، أشد إثارة للرحمة وأبلغ أثراً .

مصحوبة بلذة . وفي هذا تطهير للنفس ، أى علاج لها وصحة (١) ، فتعدل هذه الانفعالات في الإنسان دون أن تمحى . وفي هذا تكن القيمة الخلقية للانفعالات التي تثيرها فينا المسرحيات والشعر والفن بعامة . وبها يكتسب المرء درجة وصلابة واعتدالا ، ويتزود بذلك للحياة الواقعية . فيقوم الإنسان عواطفه ويعتدل فيها ، وينزع منها ما هو ضار بأمثال من رثينا لحالهم في المأساة . ولا يقصد أرسطو أن المأساة تطهير للأخلاق جملة ، كما فهمه كثير من الشراح الإيطاليين والكلاسيكيين والفرنسيين ، ولكنه يرى أنها تطهير للرحمة والخوف وما يتصل بهما مباشرة من الانفعالات (٢) . وهذه هي رسالة المأساة من الناحية الخلقية ، ولا يمكن أن تؤديها إلا إذا روعيت الناحية الفنية في الحكاية .

وكان هذا التطهير — في معناه السابق — كشفاً عظيماً لأرسطو ، فيه يعالج الشر بالشر . وقد أثبتت العلوم الحديثة أن بعض الأمراض تعالج طبييا بتناول مقادير من شأنها أن تثير نفس الأمراض . وهو ما يسمى : مداواة الشيء بمثله *homéopathé* (كما في التطعيم ، والعلاج بالهزات السكرية للأمراض العصبية) . فالفن يحرق من بعض الانفعالات الضارة ، كما يطهر الطب بهذه الطريقة من بعض الزوائد والأمراض العضوية . وفي الحقيقة قد يؤدي وصف الحب — أو التسامى في تصويره — إلى التخلص من نير حب واقعي ، كما تؤدي إثارة الانفعالات إثارة قوية إلى اعتدالها ، والتخلص من شروها . وأرسطو يحدد دائرة هذا التطهير في معالجة الداء بشبيهه ، أى معالجة الحقيقي الواقعي بشبيهه المتخيل غير الواقعي . وقد توسعت ذلك مدرسة التحليل النفسي ، إذ ترى أن التسامى بالعاطفة ، تسليما ذاتياً أو موجهاً ، يمكن أن يحول كل « كبت » مرضي في اللاشعور إلى حال أعلى في الشعور أو الوعي . فتحويل الطاقة الحيوية — المستغرقة في حب جنسي لا سعادة فيه أو لا أمل فيه — إلى حب أفلاطوني طابعه « التسامى » بالعاطفة ، أو إلى ثقافة فنية ، أو إلى حب للطبيعة ، أو إلى « وجد » ديني ، فيه إزالة الأخطار التي تترتب على الاستغراق في حدود الحب الأول .

(١) يرى أفلاطون في الجمهورية (٦٠٦ أ) أن المأساة تشيع الانفعالات القوية في النفس من خوف ورحمة ، ولكنه يرى أن هذه الانفعالات التي تثيرها المأساة والأشعار ضروب من الضعف ، لأن بها يختلط العقل ، لكن أرسطو ينظر إلى ما يصاحبها من تخفيف لحدها ثم إلى الأثر الطيب لذلك كما شرحنا من قبل .

(٢) قد استفدنا في شرح التطهير يبحث هاردى Hardy القيم في مقدمة ترجمته الفرنسية لفن الشعر

على أن يكون هذا التطهير - في كل أنواعه - نتيجة الجمال الفني ، أو الجمال الأدبي ، لأن الدواء المقدم هنا غير مؤذ بطبيعته . ثم إن التداوى من الداء بالإفراط فيه - عملاً - يعد خطراً كبيراً ، كالأستغراق في اللعب للتداوى منه ، أو الإكثار من الخمر للتداوى منها ، ذلك أخطر من الداء .

ثم إن هذا « التطهير » ليس علماً في كل الحالات . فقد يكون في عرض الخوف والرحمة تطهير منهما ، وقد يكون في هذا العرض إغراء بالخوف أو إقلال من الرحمة لتصل إلى آفة الضعف ، وقد يكون في عرض الحب وتحليله تسام به ، وقد يكون فيه إذكاء للعاطفة المشبوبة ، على حسب (١) الحالات . ثم إن الرومانتيكيين لم يكونوا يريدون من وصف العواطف المشبوبة التطهير منها ، لأنها لم تكن رذائل لديهم ، بل كان إذكاءها أمراً مقصوداً لهم .

وفي بعض الحالات لا يقصد في الجمال الفني إلى تطهير الانفعالات ، بل إلى الإصلاح من شأنها ، وتقويتها ، أو المجادلة فيها وإنكارها ، كما في القصص والمسرحيات التي تعرض قضايا عامة . وذلك يكون إما باختيار شخصيات تحب الفضيلة وتبغض الرذيلة ، وذلك في الفن الكلاسيكي ، أو الشعبي الذي لم يرق إلى مستوى رفيع في الميلودراما (٢) . وفيها تعاقب الرذيلة دائماً ، وتثاب الفضيلة ، ولما بتصوير الشر طاغياً كما هو في العالم ، مع التوجيه الفني الدقيق الذي يوحى ببغض بعض أشخاص أو بعض أفكار ، ويحب أخرى ، ويغلب ذلك عند الواقعيين وفي أدب الوجوديين .

(١) وتزيد العواطف في هذه الحالات حين تكون قوية . وفي هذه المناسبة يقول العالم الخلق « لا روشفوكو » Rochefoucauld « تطفئ الرياح القوية الشموع ولكنها توجب النار » .
وعلى هذا يعتمد أعداء الفن وأعداء المسرح بخاصة ، فيقولون أن التطهير ليس طباً ، ولكنه أخطر من الداء ، ويرون فيه غذاء الشر ، وسموم الروح ؛ ومن العجيب أن يكون من هؤلاء روسو في عداوته للمسرح ، لأنه « يظهر العواطف التي ليست لدى المرء » ، ويهيج ما عنده منها « ، إذ أنه لن يعتقد بخيل أو مرء في نفسه أنه شيء هازي باجون (بطل مسرحية البخيل لموليير) ، ولاتانتوب (بطل مسرحية تارتوف لموليير) ، ولكن كل المحبين يحترفون شوقاً ليكونوا مثل رودريج أو شيمين (بطلين لمسرحية « السيد » للشاعر الفرنسي كورني) ؛ وعداوة الفن لها أصل في فلسفة أفلاطون ، ولدى آباء الكنيسة اليونانيين والرومانيين وكذا عند يرسويه .

أنظر : Ch. Lalo : L'art près de la Vie, Paris 1946, P. 87 - 88

(٢) أنظر كتابنا : الرومانتيكية ص ١٧٠ - ١٧١ .

فلا يصح ، إذن ، تعميم وظيفة « التطهير » في الفن ، بل يجب الاحتراس في تطبيقها على حسب الحالات والمواقف المختلفة . على أن التطهير صحيح في بعض الحالات ويقصد فيه كما قلنا ، إلى تحرير النفس من الانفعالات ، أو التسامى بها عن طريق فني لا ضرر فيه . يقول هيجل : « أن الشعر الغنائي » يحرر العاطفة في جو العاطفة نفسها . ويتحدث الكاتب القصصي الإنجليزي موجام Maugham عن مهنة الكاتب فيقول : « إنها نوع من التعادل . فعندما يشغل فكره شيء ما ، كفكرة استغرق فيها ، أو حزن لموت صديق ، أو حب أحتقر فيه ، أو جرت كبرياؤه ، أو أثارت غضبه خيانة ممن أحسن إليه يكفيه أن يعبر عما يفكر أو يشعر به بإرساله المداد الأسود على بيض الصفحات ، كى يصوغ منه موضوع قصة أو رسالة ، فينساه نسياناً تاماً — فالكاتب هو الإنسان الوحيد الحر (١) . وللأدب في هذا التحرر غاية ذاتية اجتماعية معاً ، يؤثر فيها الجمال الفني تأثيراً إنسانياً . وتلك نتيجة طبيعية للجمال الفني ، توفى بين من يرون في هذا الجمال الغاية ، ومن يرونه وسيلة لغاية إنسانية واجتماعية .

على أن مداواة الشر طبيياً قد تكون بضده allopathie ، وهذا النوع من التطهير له نظيره في الفن وفي الملهاة ، كما سنرى بعد قليل .

وقد بنى أرسطو هذه الخصائص الفنية على أساس الوحدة العضوية للمأساة ، وما استتبعته من قواعد كما سبق أن بينا . ويلي في الأهمية هذين الجزأين (الحكاية والأخلاق) الجزء الثالث ، وهو الفكرة .

٣ - الفكرة :

« وهي القدرة على إيجاد اللغة التي يقتضها الموقف ، وتتلاءم وإياه ، وهذا في البلاغة من شأن السياسة والخطابة (٢) » . ويشيد أرسطو بقدامى الشعراء من اليونانيين الذين كانوا يعبرون أشخاصهم لغة الحياة المدنية ، أى اللغة الطبيعية الملائمة الحالية من التكلف ويعيب على محدثهم من معاصريه الذين يجعلون شخصياتهم يتكلمون لغة الخطباء . والفكرة عنصر موضوعي في الحكاية ، « وتوجد أينما برهنا على أن هذا الشيء موجود

(١) راجع في هذا كله : Ch. Lalo , : L'Art Près de la Vie, p. 93 — 94.

(٢) فن الشعر لأرسطو ١٤٥٠ ب ، قارنه بتعريف العرب للبلاغة بأنها مطابقة الكلام لمقتضى الحال .

أو غير موجود ، أو أفصحنا عما يعتزمه الأشخاص ويقررونه (١) . وعماد الفكر اللغة عامة ، ولكن في المسرحية يجب أن يعتمد الشاعر في إظهار فكره على ترتيب الأحداث احتمالاً أو ضرورة كما سبق ، بحيث يدعم هذا الترتيب فكره . وأجزاء الفكر ثلاثة : البرهنة ، والتفنيد ، وإثارة الانفعالات . وهذه الانفعالات في المأساة هي أساس الرحمة والخوف وما يمت إليهما بسبب ، ومنها التعظيم والتحقير (٢) .

وأما فن الإلقاء أو ضروب القول — على أهميتها في طبع الفكر بطابعها — فهي من شأن الممثل لا من شأن الشاعر (٣) .

والخطأ في الفكرة في الشعر نوعان : الخطأ المتعلق بفن الشعر نفسه . والخطأ العرضي . فالأول يتعلق بجوهر الفن نفسه . كأن يحاول الشاعر أن يحاكي أمراً من الأمور فيعجز عنه . أو كأن يصور الأمور الممكنة مستحيلة أو يصور المحال في غير ما مبرر على نحو ما شرحنا فيما سبق (٤) . أما الخطأ العرضي فهو الخطأ الجزئي في التصوير نتيجة جهل الشاعر بحقيقة متعلقة بالشئ الموصوف أو المحكى . فالخطأ في عدم معرفة أو الأروية لا قرن لها — مثلاً — أقل من الخطأ في تصويرها تصويراً رديئاً ، لأن الثاني يتعلق بجوهر المحاكاة (٥) .

ولتقدير ما إذا كان كلام شخص أو فعله جيداً أو رديئاً ينبغي ألا يتم الفحص بالنظر في الفعل أو القول في ذاته فحسب ، فننظر فيما إذا كان في ذاته نبيلاً أو سافلاً ، بل يجب أيضاً النظر في الشخص الذي يفعل أو يتكلم ، ولئن يتوجه عندما يتكلم

(١) المرجع السابق ، نفس الموضع ، ولا يريد أرسطو من البرهنة تكوين قياس منطوق كما هو محدد في المنطق ، بل يريد ما هو في قوة القياس المنطوق ، ويعيب على تكوين أقسية منطقية بالمعنى الحرفي لذلك ، أنظر الخطابة ، الكتاب الثاني الفصل ٢٢ ؛ وهذا مما أخطأ فيه من اقتبسوا منه ، وسنزيد الأمر وضوحاً في حديثنا في الخطابة .

(٢) يتناول بالتفصيل شرح هذه الانفعالات ومظاهرها الخارجية ، وموضوعها وكيفية إثارتها بالقول ، في كتابة : الخطابة ؛ أنظر الخطابة ، الكتاب الأول ، ١٣٥٦ أ ، والكتاب الثاني الفصول من ١ — ١١ ، وسنضرب أمثلة على ذلك في حديثنا في الخطابة عند أرسطو .

(٣) فن الشعر لأرسطو ١٤٥٦ ب .

(٤) راجع هذا الكتاب ص ٥٦ — ٥٨ .

(٥) نفس المرجع ١٤٦٠ ب س ١٤ وما يليه .

أو يفعل ، ولأجل من ، ولأية غاية ، وهل هو - مثلا - لاستجلاب نفع أكبر ،
أو لتجنب شر ودفع أذى أخطر (١) .

والفكرة - كما قلنا تعتمد على ترتيب الأحداث وتأليف الحكاية ، كما تعتمد
على القول . والقول فيها ذو أهمية ثانوية (٢) . وسنتحدث عن اعتباراته المختلفة فيما
بعد عند حديثنا في الأسلوب في نقد أرسطو .

تلك آراء أرسطو في المأساة ، وسنتحدث الآن عن آرائه في الملهاة .

(١) نفس المرجع ١٤٦٠ أ س ٥ - ٩ .

(٢) راجع هذا الكتاب ٦٢ - ٦٣ .

المهابة

هى الجنس المسرحى الثانى فى الأدب اليونانى ، وهى بذلك قسم المأساة . وموضوعها الهزل الذى يثير الضحك . وهى بذلك نوع فريد فى الشعر اليونانى فى مضمونها . وكثيراً ما يشير أرسطو إلى أنه وفى - فيها القول حقه فى المقولة الثانية من كتاب الشعر ، وهى التى تحدث فيها عن نظريته فى التطهير . ولم تصل إلينا هذه المقولة (١) . ويؤخذ مما بقى لنا من حديث أرسطو فى المهابة أنما أقل شأنًا من المأساة فى جنسها الأدبى . ويعنى أرسطو ، بخاصة بتحديد ما تثيره المهابة وأشخاص المهابة فى النفس ، فيعرفها بأنها : « محاكاة الأراذل من الناس لا فى كل نقيصة ، ولكن فى الجانب الهزلى الذى هو قسم من القبيح ، إذ الهزلى نقيصة وقبيح ، بدون إيلام ولا ضرر (٢) . فالقناع الهزلى قبيح مشوه ، ولكن بغير إيلام (٣) » .

وفى مخطوطة يونانية اكتشفت حديثاً (٤) موضوعها الحديث فى الشعر - ترجع إلى عهد المشائين ، وتسير على نهج كتاب الشعر لأرسطو - وتعرف المهابة بالتعريف السابق لأرسطو ، ثم تضيف عليه تكملة تماثل خاتمة تعريف أرسطو للمأساة (١) ، فتقول : « والمهابة محاكاة فعل هزلى ناقص . . . يحصل به تطهير المرء بالسرور

(١) أنظر كتاب الشعر لأرسطو الفصل السادس ، والمخطابة ، الكتاب الأول ، الفصلين الثانى والثالث والفصل الثامن عشر .

(٢) قارنه بأفلاطون فى فيلايوس : « لكى نضحك من الجهل يجب ألا يكون مؤذياً للآخرين .

(٣) أرسطو فن الشعر ١٤٥٩ ، ٣١ ، ٣٥ .

(٤) وتسمى الرسالة الكولينية Tractatus Coislinianus نسبة إلى مجموعة De Coislin فى المكتبة الأهلية بباريس ، وقد طبع هذه المخطوطة J. H. Cramer فى مجموعته المسماة Anecdota Graeca ١٩٢٨ ؛ وتاريخ المخطوطة نفسها يرجع إلى القرن الماشر الميلادى ، ولكن تأليفها يرجع إلى حوالى القرن الأول قبل الميلاد ، من عهد المشائين من تلاميذ أرسطو ، أنظر : Lane Cooper : an aristotelian Theory of Camedry, New York (1922), quoted in : W. K. Wimsatt : Literary Criticism p. 59.

وحيث لا يتيسر لنا الاطلاع على هذه المخطوطة ، فإننا نتمد فيها نورهدها على المرجع السابق .

(٥) أنظر ص ٦١ من هذا الكتاب .

والضحك من أمثال هذه الانفعالات (١) . فخير للمرء ، إذن ، أن يتطهر من انفعالات الضحك ، دون ضرر ، بمشاهدة الملهة على المسرح . وفي هذا ما يتفق ورأى أفلاطون وأرسطو معاً في الضحك ، إذ يريان أنه من الانفعالات الخطيرة . فرى أفلاطون أن المحاكاة في الملهة خطيرة الأثر ، قد ينتشر خطرهما ، ويود ألا يشهد الملاهي المسرحية سوى الأرقاء والمأجورين من الغرباء (٢) . ويقرر أرسطو - في كتابه : « السياسة » - أنه لا ينبغي للمشرع أن يسمح للشبان بشهود الملهة قبل أن يصلوا إلى سن يجلسون فيها مع الكبار على الموائل العامة .

وتكون وظيفة الملهة ، إذن ، هي التطهير ، على نحو ما رأينا في المأساة ، ولكنه تطهير من نوع مداواة الشر بمثله (٣) homeopathie على أن الملهة قد تقوم بنوع آخر من التطهير ، لتجعلنا أدعى إلى الهدوء والاستسلام ، إذ في موضع من الخطابة (٤) يذكر أرسطو أننا نكون هادئين في الحالات المضادة للغضب ، مثلاً في حالة اللعب والضحك . وفي هذا نوع من التطهير ، هو مداواة الشربضده allopathie . ويرى أرسطو أن الملهة ، وإن كانت أقل من المأساة ، أعظم شأناً من الهجاء الشخصي ، على الرغم من أنها ناشئة في الأصل عن هذا الهجاء . وفي أننا كان قراطيس أول من نبذ النوع الإيامي (الهجاء الشخصي) وفكر في معالجة الموضوعات العامة وتأليف الخرافات (٥) .

ولكن هوميروس قد سبق قراطيس في رسم معالم الهجاء الدرامية العامة . إذ كانت قصيدته في هجاء « مرغيتس » (٦) أساس الملهة ، كما كانت الإلياذة والأوديسيا أساس المأساة (٧) .

(١) أنظر : W. K. Wimsatt, op. cit, p. 67.

(٢) أنظر : المرجع السابق ص ٤٦ ؛ وأفلاطون : القوانين ، ٨١٦ - ٨١٧ ، ٩٣٤ - ٩٣٦ .

(٣) أنظر ص ٨٨ - ٨٩ من هذا الكتاب .

(٤) أرسطو : الخطابة ، الكتاب الثاني ١٣٨٠ ب ، ٢ - ٤ .

(٥) أرسطو : فن الشعر ١٤٤٩ ب ٥ - ٩ وقراطيس شاعر كوميدي أثيني أول من ابتدع المقذذات المفضى العام في الكوميديا ، وفاز لأول مرة في مسابقات المنرح عام ٤٤٩ ق.م .

(٦) قد ضاعت هذه القصيدة ، ولم يبق منها إلا شذرات قليلة (ثلاثة أبيات) ، وموضوعها هجاء مرغيتس الأحق السى الحظ . واسناد هذه القصيدة إل هوميروس على حسب أرسطو وزيتون ، وإن كان آخرون يتشككون في هذه النسبة .

(٧) أرسطو : فن الشعر ١٤٤٨ ب - ١٤٤٩ أ

وفى موضع من كتاب السياسة يذكر أرسطو الفرق بين الذوق الجيد والردىء فى الملهاة ، على حسب ما كان معهوداً فى الملهاة اليونانية القديمة قبل أرسطو . وفى الملهاة الحديثة فى عهده ، يقول أرسطو : « فى الملهاة الأولى (القديمة) كانت لغة المؤلفين المقدعة هى مبعث السرور ، وفى الثانية (الملهاة الحديثة فى عهد أرسطو) كانت التلميحات والإيعازات أكثر إيهاجاً (١) » . وكذا يفضل أرسطو السخرية التى يرى قائلها من ورائها لمعنى عام ، على الدعابة ، الأولى أليق بالرجل السرى . والسخرية ترمى إلى تسلية القائل وتشفيه ، والدعابة ترمى إلى تسلية الآخرين (٢) .

ويذكر أرسطو أن الملهاة — كالمأساة (٣) — موضوعها الأمور الكلية لا الأمور المتعلقة بشخص من ناحية ما حدث له فعلاً : « وهذا واضح ، لأول وهلة ، بالنسبة للملهاة ، لأن الشعراء — بعد أن يؤلفوا الحكاية من أفعال محتملة التصديق — يطلقون على شخصياتهم أسماء كيفما اتفق . وذلك بعكس الإياميين (شعراء الأهاجى الشخصية) الذين يؤلفون عن أفراد . أما فى المأساة فالشعراء يتعلقون بأسماء من عاشوا . . والسبب أنهم بذلك يحملون على الاعتقاد بالممكن . فإذا كان الأمر لم يقع لا نعتقد أنه ممكن لأول وهلة ، فإن ما وقع فعلاً من البين أنه ممكن ، لأنه لو كان مستحيلاً لما وقع (٤) » :

ومن النص السابق نستفيد فارقاً آخر بين الملهاة والمأساة كما كانت عند اليونانيين بعامة . فالمأساة اليونانية تبدأ غالباً بشخص بطل معروف ، (أوديبوس مثلاً) ، على حين تبدأ الملهاة اليونانية . بعامة ، بمعنى محدود ونموذج إنسانى يوضع له لاسم ما . وذلك أن المأساة تحاكى أفعال شخص (٥) نبيل يؤخذ غالباً من الأساطير اليونانية ، على حين موضوع الملهاة هو الأدنياء من الناس ، وهى تحاكى الجانب الهزلى الذى يحدث فى الحياة كل يوم .

ومما سبق يتضح فرق آخر كذلك بين المأساة والملهاة فيما يتعلق بالخطأ فى كل

(١) أنظر : Aristotle : Politics, IV 8 II, 7 - W. K. Wimsatt, op. cit p. 48.

(٢) أرسطو : الخطابة ١٤١٩ ب ، س ٣ — ٩ ، أنظر أيضاً المخطوطة اليونانية السابقة الذكر على

حسب المرجع السابق ص ٤٨ .

(٣) أنظر كذلك ص ٤٩ ، ٥١ — ٥٣ من هذا الكتاب .

(٤) أرسطو : الشعر ١٤٥١ ب ١١ — ١٨ .

(٥) أنظر ص ٦١ من هذا الكتاب .

مهما . فالخطأ في المأساة يرتكبه شخص نبيل لا عن لؤم وخساسة ، ويكون عقابه على الخطأ مروعاً ، فيثير الرحمة والخوف (١) . وأما الملهاة فتحتور الخطأ في صورة تقريبية مبالغ فيها ، وتقصر العقاب على الهزيمة والخزي ، فيصير صاحبها بذلك هزأة . ولنمثل هنا بملهاة رومانية لها أصل يوناني ، هي ملهاة « الجندی الصلف » (٢) . ففي هذه الملهاة يضبط الجندی متهماً بخيانة منزل الزوجية عند جاره . وتلك صور تقريبية لخيانة تناظر خطأ أديبوس في مأساته (٣) . ولكن بدلاً من أن يسمل تلك المأساة عينيه ، ضرب الجندی بطل الملهاة ضرباً مبرحاً محللاً فيه بالخزي والعار ، ويعترف أثناء ضربه بأخطائه الكثيرة .

فموضوع الملهاة هو الممكن الذي لم يقع فعلاً ، وهو مما يؤلف نظائره في واقع الحياة اليومية ، على حين موضوع المأساة هو الفعل النبيل ، والأولى تمثل القبح أو النقيصة ، فثقلها هزلى معيب ، والثانية بطلها محبوب عظيم يقع فريسة خطأ لا يدل على لؤم . وبطل الملهاة من عامة الناس ، وبطل المأساة أرستقراطي النزعة (في المأساة اليونانية (٤) على الأخص) . ولكل منهما غاية خلقية ، ولكنها أوضح وأعلى شأناً في المأساة . وكلا المأساة يحدث نوعاً من التطهير خاصاً به كما أوضحنا .

ذاك جوهر ما يؤخذ مما بقى لنا من كلام أرسطو في الملهاة . والمأساة والملهاة كلاهما أرقى فنياً من الملحمة عند أرسطو . وسنجد القول في الملحمة . وهي ثالث أقسام الشعر المعتد بها عنده .

(١) أنظر هذا الكتاب ص ٧٥ - ٨١ .

(٢) Milés gloriasus وهي من تأليف بلونوس Plantus ، (٢٥٤ - ١٨٤ ق.م) ومجهول أصلها اليوناني الذي أخذت عنه . وتتلخص فكرتها في أن الجندي الجانف « برجوبولونيكس » Pyrgopoynces (وهو إسم هزلى يجمع بين فكرة الحصن والكفاح العظيم ثم في الإسم ما يذكر يشخص بولونيكس وهو في الحرافات اليونانية ابن أديبوس وقد تزوج بابت) يأسر فتاة أثينية إسمها « فيلوكماسيوم » Philocomasium ويذهب بها إلى « إيفسوس » Ephesus وكان بلوسيكليس حبيب الفتاة غائباً عن أثينا حين أسرت . وحين يعود تخبره أمه الخير ، فيذهبان معاً ويسكتان بجوار ذلك الجندي الأسر . وتقابل الأم مع الفتاة الأسيرة بواسطة فتحة في الحائط بين الدارين المتجاورتين . ويقع الجندي في وهم أن تلك الأم ما هي إلا زوج الجار ، وأنها وقمت في غرامه ، فيحاول أن يهجر الفتاة التي أسرها ليفوز بهذا الحب الجديد . ويقع في الفخ ، فيذهب إلى منزل جاره استجابة لغرام الوليد ، ولكنه يضبط ويتم بالخيانة الزوجية فيضرب ضرباً مبرحاً ؛ في حين يبحر بلوسيكليس Pleusicles والفتاة الأسيرة حبيبتهم عائدين إلى أثينا .

(٣) لهذه المأساة أنظر ص ٦٦ - ٦٧ من هذا الكتاب .

(٤) وكذا في المأساة الكلاسيكية بتأثير الأدب اليوناني .

الملحمة (١)

٣- والملحمة كذلك محاكاة عن طريق القصص شعراً ، فهي تروى الأحداث ، ولا تقدمها أمام عيون النظارة أو القارئ كما يحدث في المأساة ، وهذا جوهر ما بينها وبين المأساة من فرق . وبعد ذلك يجب أن تتوافر لها الوحدة التي توجد في المأساة ، فتحاكي فعلاً واحداً تماماً ، وتكون لها بذلك الوحدة العضوية ، لأنها كالكائن الحي ، على نحو ما شرحنا في المأساة (٢) . ولهذا ينبغي في تأليف الملاحم « ألا تكون متشابهة للقصص التاريخية التي لا يراعى فيها فعل واحد ، بل زمان واحد ، أعنى جميع الأحداث التي وقعت طول ذلك الزمان لرجل واحد أو لعدة رجال ، وهي حوادث لا يرتبط بعضها ببعض إلا عرضاً (٣) » . وهو ميروس في هذا سيد الشعراء ، لأنه في سبيل محافظته على تلك الوحدة « ولم يشأ أن يعالج في شعره طروادة كلها ، مع أن لها بداية ونهاية ، وإلا لكانت الحكاية مسرفة في الطول . . . ولهذا لم يتناول غير جزء مجدد من تلك الحرب » (٤) .

وأجزاء الملحمة هي أجزاء المأساة فيما عدا النشيد والمنظر المسرحي ، ففيها الحكاية ، ويجب أن تكون بسيطة . ويصح أن يكون الفعل فيها مركباً ، وهو ما

(١) الملحمة : قصة شعرية موضوعها وقائع الأبطال الوطنيين العجيبة التي تبوئهم منزلة الخلود بين وطنهم . ويلعب الخيال فيها دوراً كبيراً ، إذ تحكى على شكل معجزات ما قام به هؤلاء الأبطال ، وما به سموا عن الناس . وعنصر القصة واضح في الملحمة ، فالحوادث تتوالى متمشية مع التطورات النفسية التي يستلزمها تسلسل الأحداث . ولكل ملحمة أصل تاريخي صدرت عنه بعد أن حرفت تحريفاً يتفق (وجو الخيال في الملحمة . وهي مجيكة لشعب يخلط بين الحقيقة والتاريخ ، مما يسبغ أن تحدث خوارق العادات ، وأن يترأى الإنسان والجن أو الآلهة ، والأبطال فيها يمثلون جنسهم وعصرهم ومدنيتهم . فعالم هوميروس الذي صورته في الألياذة والاولديسيا عالم انطاقي حربي ، وأغنية رولان تصوير لما ساد عصرها من حروب صليبية . ثم إن هؤلاء الأبطال لا يمثلون أفراداً ، بل هم رموز كلية لمثل تحتذى . أنظر كتابي : الأدب المقارن ص ٩٧ - والمراجع المبينة به .

(٢) أنظر هذا الكتاب ص ٩٣ وما يليها .

(٣) فن الشعر لأرسطو ١٤٥٩ أ س ٢٠ - ٢٣ .

(٤) نفس الموضع ص ٣١ - ٣٤ .

تحدث فيه الفواجع والحل عن طريق التعريفات والتحويلات على نحو ما مر . ويقال في الأخلاق والفكر ما قيل سابقاً في المأساة . « وكل هذه أمور كان هوميروس أول من استخدمها على أكمل صورة فقد نظم كلتا قصيدتيه بحيث جعل من الإلياذة (١) قصيدة بسيطة وانفعالية ، وجعل من « الأوديسيا » (٢) ، قصيدة مركبة (متشابهة)

(١) موضوع الإلياذة Iliad غضب أخيلوس لما لحقه من إهانة على يد أجا عمون القائد العام لليونانيين في حصارهم لطروادة ، ونتائج هذا الغضب . وتبدأ حوادث الإلياذة في السنة العاشرة من حصار طروادة Ilion ، ذلك كان سببه حرب هيلين اليونانية زوج مئلاوس مع باريس الطروادي ، وفي هذا الحصار الذي يبدو الآلهة منقسمين على أنفسهم ، بعضهم يساعد اليونانيين وبعضهم الآخر الطرواديين . تبدأ حوادث الإلياذة بأن يأسر أجا عمون كريسيس Crysies بنت قيسس للإله أبولو Apollo ولهذا يتغشى الطاعون في جيش اليونان . ويقتل أجا عمون أن يرد الأسيرة ، على شرط أن يأخذ مكانها بريزيس Briseis أسيرة أخيلوس . فيغضب أخيلوس ، وينسحب مع جنوده وصديقه باتروكلوس من الحرب . فيغضب جيش اليونانيين على الأثر ، ويهزمون . ويعترف أجا عمون بخطئه ، ويرسل الرسل لمصالحة أخيلوس الذي يرفض ، لأنه أبغض هذه الحروب الطويلة الأمد ، ويعلم أنه سيجري مع قومه غدا إلى أوطانهم ، ولكنه يبق . وتتوالى هزائم اليونانيين . ويخجل باتروكلوس ، فيستأذن أخيلوس في الاشتراك في الحرب مع جنده ، فيأذن له أخيلوس ، ويعيده سلاحه . ويهزم الطرواديون على الأثر ، ولكن باتروكلوس يقتل على يد هكتور . فيندم أخيلوس على استلامه لغضبه ، وتأخذه سورة الانتقام لصديقه ، فيصالح أجا عمون ويشترك في الحرب للانتقام من هكتور الذي قتل صديقه فيقتل هكتور ويمثل بجثته ، ويأتى إليه بريام Priam ملك الطرواديين الهرم ، يرجوه أن يسلم إليه جثة ابنه هكتور ، بعد أن كان أخيلوس قد اعترم أن يرمى بها للكلاب . فيرق أخيلوس على شفاعة هذا الأب المجوز ، ويسلمه جثة ابنه . وفي الملحمة ترى صورة وافية لحياة الطرواديين في الحصار ، ومايسود المحاربين من روح الفروسة . ومن المناظر الرائعة فيها منظر هكتور يودع امرأته أندروماك ويداعب طفله ذهابه إلى الحرب ذهاباً لارجمة منه ، وكذا صورة هيلين نادمة على ما جرت من ذهابها ويل على قومها ، محتقرة لباريس الذي خطفها ، وكذلك بريام الشيخ وزوجة هيكيوبا وقد حرما أولادهما الواحد بعد الآخر ، ثم فجما أخيراً بموت هكتور .

(٢) الأوديسيا ملحمة أخرى لهوميروس ، يرجع أنها ألغت بعد الإلياذة . وموضوعها عودة أوديسيوس Odusoeus ، وهوسيا ليس Ulysses ، من حرب طروادة بعد انتهائها بشهرين . والحوادث التي تعرضها الأوديسيا تستغرق ستة أسابيع . وكان قد رجع كل من بقوا منهم أحياء بعد تلك المعركة أو علم أنهم ماتوا ، إلا أوديسيوس الذي منتهه الآلهة كاليسو Calypso من مفادته جزيرة أوجيجا Ogygia سبع سنين . وفي غيبة « أوديسيوس » تنافس أمراء جزيرة أاثاكا Athaca على الخطوة بامرأة أوديسيوس المدعوة بينيلوب Penelope ، فكانت هذه تعطل لهم بأنها يجب أن تم أولاً عمل كفن لوالده أوديسيوس ، وهو لايرثس Laertes ، ولكنها كانت تنقض ليلاً ما تنسجه نهاراً . وذهب تليماكوس Telemachus ابن أوديسيوس يسأل المائدين من حرب طروادة عن أخبار والده ، فلم يظفر بشئ ، ودبر له المتنافسون على أمة مكيدة حتى لا يرجع . ويأمر الإله زيوس أن يطلق سراح دودسوس . وتصادف في عودته غاملات كثيرة ، قبل إطلاق سراحه ، ويقصها على الكينوس ، والد الأميرة =

لأنها تعرف كلها ، وأخلاقية ، وهو من ناحية أخرى قد فاق الشعراء جميعاً في المقولة والفكر (١) . ويأخذ أرسطو على مؤلفي الملاحم الذين يخالفون هوميروس في طريقته أنهم يؤلفونها من عدة أجزاء عن بطل واحد أو عصر واحد ، فتبدو وحدة الفعل غير واضحة للدورانه حول عدة موضوعات (٢) .

على أن بين الملحمة والمأساة فروقاً أخرى أساسها ما سبق أن قلنا من أن الملحمة رواية أحداث لا تقدم للشهود . فالوحدة فيها أوسع حدوداً من المأساة ، لأنها أطول منها . وبيننا أنه لا يمكن محاكاة أجزاء كثيرة من الفعل في آن واحد في المأساة ، لأنها تقدم على المسرح ، ويمثلها الممثلون ، يمكن في الملحمة - بفضل كونها قصة - تناول عدة أجزاء للفعل في آن واحد . . . وهذه الميزة تؤدي إلى إضفاء الجلال على الأثر الفني ، وتحقيق لذة التغيير عند السامع ، وتنويع الأحداث القرعية (الدخائل) المتباعدة ، لأن التشابه يولد السآمة بسرعة ، ولذا كان السبب في سقوط بعض المآسي (٣) ولهذا يرى أرسطو أنه لا بأس من ثر أحداث عارضة في الملحمة للترفيه عن القارئ على حين يرى أن هذا ضار بوحدة المأساة .

ويستعان في المأساة بالأمور العجيبة ، ولكن الملحمة يمكن أن نذهب فيها إلى حد الأمور غير المعقولة التي بها تصدر المعجزات ، لأننا في الملحمة لا نرى الأشخاص أمام عيوننا يتحركون . ثم إن الملحمة تسير على وفق العقائد الشائعة ، ففيها بطبيعتها ما يبرر الأمور المستحيلة كما سبق أن شرحنا .

= نوزيكا ، وحاكم جزيرة أسطورية تسمى سكيريا Scheria . ويهلى هذا الحاكم سفينة لأوديسيوس يعود بها إلى جزيرة أتাকা ، متكرراً في زى شيخ متسول ويعترف الأب على ابنه تليماكوس الذي كان قد نجا من المكيدة المدبرة له ، ويتعهدان على التخلص من أمراء الجزيرة المتنافسين على بنيلوب . ويدخل أوديسيوس قصره متكرراً . فيكون كلبه « أرجوس » Argos أول من يتعرف عليه ويموت على قدميه . وتعد بنيلوب بالزواج من يستطيع أن يصيب الهدف بقوس لأودوسيوس كان عندها : فكان أودوسيوس هو الذي أصاب الغرض . ويتمارف الزوجان ، ويقضى أودوسيوس ، بمساعدة ابنه وأتباعه . على جميع منافسيه في امراته . ويتمارف أودوسيوس على ابنه لايرتس . ويحاول أقارب المتنافسين الانتقام من أودوسيوس ، ولكن الأب وأولاده يصدونهم . وتتدخل أثينا لوقف الساء وإقرار السلام .

(١) فن الشعر لأرسطو ، أول الفصل ٢٤ .

(٢) نفس الموضع س ٣٥ وما يليه .

والمأساة والملحمة لهما نفس الأثر والغاية ، ويشتركون في أمور كثيرة : في الوحدة-والحكاية والخلق والفكرة ، وفي محاكاة الأفاضل من الناس ، ولكن المأساة أغنى أجزاء في اشتغالها على الموسيقى والمنظر المسرحي . وتمتاز المأساة كذلك بشدة الوضوح في القراءة وعند التمثيل . وهي — بعد — تستقل بنفسها عن التمثيل ، فيجد القارئ فيها نفس المتعة بالقراءة وحدها كما في الملحمة .

على أن أهم ميزة للمأساة هي تحقيق المحاكاة تحقيقاً كاملاً بمقدار أقل طولاً وأقل زمناً . والوحدة فيها أشد تماسكاً من الملحمة ، لقلة الحوادث العارضة بها ولأنها أقل في الطول . والمأساة بذلك تبلغ غايتها على النحو الأفضل ، فهي أعلى مرتبة من الملحمة .

وقد انتهينا الآن من آراء أرسطو في الشعر فيما بقى لنا من كتابه ، وقد تناول فيه الأجناس الأدبية الموضوعية من مأساة وملحمة وملهاة (١) . وبقي لنا أن نلم بالمسائل الأساسية في نظراته في الخطابة ، وهي جنس ثرى أولاه أرسطو عناية كبيرة .

(١) راجع فن الشعر ، الفصل السادس والعشرين .

الفصل الثالث

الخطابة

قصد أرسطو من تأليفه في الخطابة إلى غاية خلقية فنية . فأراد أن يعين على إقرار الحق والعدل بتزويده الخطباء بوسائل البراهين الصحيحة . فلم يفته التنبيه إلى أولئك المغالطين الذين يتخذون الخطابة وسيلة للتعمية والتمويه . فكشف عن وسائل المغالطة في الحجة ، ليلفت إليها الخطباء والسامعين على سواء . فخير للخطيب أن يكون قادراً على الإقناع بما يضاد قضيته الصادقة ، لا ليدافع عن أى من الجانبين يتاح له ، « إذ لا يصح الإقناع بما لا يتفق والخلق ، ولكن لئلا يجهل كيف توضح المسائل ، وإذا حاجة آخر ضد العدالة كان قادراً على تفنيد دعواه (١) » . وقد أقام أرسطو الخطابة على البرهان ، فكان للمنطق شأن كبير في معالجته لمسائلها ، ولا بدع أن يكون هذا شأن من اخترع المنطق ووضع أسسه في القديم . وإذا كان القياس المنطقي دعامة من ينشد الحق ، فهو وسيلة كذلك لمن يريد التمويه بالأقيسة الظاهرة يسوق فيها ما يشبه الحق ، على « أن الطبيعة قد وهبت الناس من الاستعداد ما يكفيهم لمعرفة الحق ، فهم يصلون إلى معرفة الحقيقة في أغلب الأحيان . وهكذا يفترض مثل هذا الاستعداد عندما تلتقي الاحتمالات بالحقيقة . . . والخطابة نافعة . لأن الحق والعدل لهما - طبيعة - من القوة أكثر مما لتقيضيتهما (٢) » . ولهذا عاب أرسطو على من تكلموا في الخطابة قبله أنهم لم يعنوا بالقواعد الفنية للبراهين ، فكان جل همهم تعلم ما به يجتذبون أنظار القضاة إلى آرائهم ، مما هو خارج عن طبيعة الموضوع . كما أنهم لم يهتموا إلا بالخطابة القضائية ، حيث تكون هذه الوسائل مدعاة إلى تحييد القضاة في الحكم ، فتصبح الخطابة مجلبة للمنافع الخاصة ضد الحق والعدل . وقد أشاد أرسطو

(١) أرسطو : الخطابة ١٣٥٥ أ س ٢٩ - ٣٢ قد رجعنا فيما يخص الخطابة لأرسطو إلى هاتين المرجعتين وإليهما نشير فيما بعد ، وهما : الترجمة الفرنسية :

Aristote : Rhétorique, trad. Par Médéric Dufour ed. des Belles-Lettres.

- ثم هذه الترجمة الإنجليزية :

W. Rhys Roberts : Rhetorics, Oxford, Works of Aristotle, vol. XI.

(٢) نفس المرجع ١٣٥٥ أ س ١٤ - ٢٢ .

فما سنته بعض البلاد من منع المدافعين من التحدث فيما لا يمس صميم الموضوع (١) .
ولذلك خالف أرسطو كل من سبقوه في الحديث عن الخطابة ، فبين أنواعها ،
وأسسها الفنية ، وصلتها بالمنطق الصحيح . وفي كل هذا تتضح أصالة أرسطو ، ويظهر
فضله على من سبقوه (٢) .

الخطابة والمنطق :

ويعرف أرسطو الخطابة بأنها « القدرة على الكشف نظرياً » ، في كل حالة من
الحالات ، عن وسائل الإقناع الخاصة بتلك الحالة (٣) . وقد يستطاع الإقناع
بالحق أو الباطل . فالخطابة كالمنطق تستخدم للبرهنة على النقيضين . ولكن بالوسائل
الفنية للخطابة نفسها يمكن تمييز ما هو حق مما ليس حقاً إلا في ظاهرة ، لأن « الأفكار
الصحيحة المنطقية على قواعد الخلق هي دائماً أكثر إقناعاً وأقوى في إيراد الحجج (٤) .
وكذلك المنطق ، به يستطاع تمييز القياس الصحيح من القياس القاسد . وليس هناك
من كلمة بها يتميز الخطيب الشريف المقصد من الخطيب السيئ النية ، على حين
يكون المرء منطقياً على حسب مقدرته في الجدل ، وسوفسطائياً ، (مغالطاً) ، على
حسب الغاية (٥) .

والخطابة والمنطق يشتركان في طرق التقرير والبرهنة والتفنيد . ولكن المنطق
يستخدم على الأخص للوقوف على قيمة التعريفات في ذاتها ، وفي خصائصها
وعوارضها ، وبهذا يمكن أن يكون أداة للمعارف العلمية ، فلا أثر في المنطق لمزاعم
الجمهور ، بل السير فيه وراء هذه المزاعم خطأ محض ، على حين تنظم الخطابة
بالمنطق مادة موضوعها ، وتسوق حججها بحيث تكون ذات أثر في جمهور معين
ولا بد فيها من الملاءمة بين العبارات والحجج وملايسات الجمهور . وتظل العبارات
فيها ذات طابع منطقي في الأداء ، ولكن براهينها يجب ألا يتبع فيها حرفية الأقيسة
المنطقية . وذلك أن الجمهور الذي يتوجه إليه في الخطابة غالباً ما يكون على غير

(١) نفس المرجع ١٣٥٥ أ س ١ - ٣ .

(٢) راجع كذلك مقدمة ديفور لترجمة الفرنسية التي سبقت الإشارة إليها ص ٣٥ - ٤٧ .

(٣) أول الفصل الثاني من الكتاب الأول من الخطابة .

(٤) نفس المرجع ١٣٥٥ أ س ٣٣ - ٣٨ ب س ١٥ - ١٨ .

(٥) نفس الموضع ١٩ - ٢١ .

حظ كبير من الثقافة ، فيصعب عليه متابعة الأقيسة المنطقية الحافة . « وهذا هو السبب في أن الخطباء غير المثقفين أقدر على إقناع الجماهير من الخطباء المثقفين . . . فالأولون أبرع في فن القول أمام الجمهور ، لأنهم يصوغون الأفكار العامة المشتركة من موضوعات معارفهم ، فتأتى أقوالهم قريبة من الجمهور . ونتيجة لهذا كان على الخطباء ألا يستخرجوا حججهم من جميع الأفكار كيفما اتفق ، ولكن من أفكار محددة ، فراعون مثلاً أفكار القضاة الذين يرافعون أمامهم ، أو أفكار الجمهور الذى يوجههم فى أقوالهم على حسب سلطانه (١) » . فللخطابة اعتباراتها الخاصة فى صوغ الحجج ، ولها مع ذلك قرابة وثيقة بالمنطق ، لأن براهينها فى أكثر الأحيان معتمدة على المنطق ، على نحو ما سنشرح عندما نتكلم فى أنواع الحجج الخطابية .

الخطابة والشعر :

وللخطابة بعد ذلك صبغة أدبية ، إذ غايتها الإقناع عن طريق تحريك الأفكار وإثارة المشاعر معاً . وكما الأسلوب فى الشعر والخطابة يعتمد على اللغة الواضحة الدقيقة ، دون إسفاف فى الأسلوب ، ودون سمو لا مبرر له . والفرق بين الشعر والنثر لا ينحصر فى الوزن ، لأن الوزن شىء عرضى فى الشعر (٢) . وعلى الرغم من أن الخطيب يخطر عليه استعمال الوزن ، لأنه يبين عن الاصطناع والتكلف ، وبهما تفقد مشاعره صبغة الصدق أمام جمهوره ، عليه مع ذلك أن يصوغ عباراته بحيث لا تخلو من الإيقاع ، يستعين به الخطيب على إثارة الانفعالات . فتكون الجمل ذات أجزاء لا طويلة ولا قصيرة ، يسهل النطق بها فى نفس واحد ، لأنها لو كانت جد طويلة ، ملها السامع وتختلف عن متابعتها . وإذا جاءت جد قصيرة فجأتها ، فجعلته يضيق بها ، كأنما نعر فكره ، فوقف دون ما ينتظر (٣) . وفى هذا تقرب صياغة الخطابة - فى تقسيم الجمل - من الأوزان الشعرية . والخطابة كالشعر يجب أن يراعى فى صياغتها « تمثيل المنظر أمام العيون » ، بحيث تبدو كأنها « درامية » فى تقديمها . ومدار الأمر فى المسرحية والملحمة هو فى ترك الأشخاص أمامنا (٤) يفعلون . وهذا ما يرتبط بالحكاية أو ثقب رباط ، ووسيلة الخطابة فى ذلك هى التعبير

(١) أنظر هذا الكتاب ص ٤٧ - ٤٨

(٢) أرسطو : الخطابة ، الكتاب الثانى ١٣٩٥ ب س ٢٧ - ٣٣ .

(٣) أرسطو : الخطابة الكتاب الثالث ١٤٠٩ ب س ١ - ٣٤ .

(٤) تقدم شرح هذا فيما يخص المسرحية ص ٥٢ - ٥٣ ، ٦١ - ٦٢ من هذا الكتاب .

بصيغة الحاضر ، والبحث عن الاستعارات التصويرية الملائمة للموضوع (١) . والخطيب كالشاعر عليه أن يجعل ما يقوله أهلاً للاعتقاد به . والخطيب يعول على الأمور الممكنة ، على حسب ما يعتقد الجمهور ، أو على حسب ما هو شائع بينهم من أفكار . وقد تكون المبادئ العلمية أقل تأثيراً من شرح ما هو معلوم في متناول كل إنسان . ويستعين الخطيب بالدلائل والعلامات والأقضية للانتقال من المعلوم إلى المجهول ، وتمييز الممكن من غيره . ولكن الشاعر يصف ما يمكن أن يحدث ، عن طريق اضرورة أو الاحتمال ، فهو يشبه المؤرخ في اهتمامه بالحوادث الخاصة بالأفراد في حالات معينة ، ولكنه يختلف عنه في أن شروحه عامة كلية مثل شروح الفيلسوف ، ويعتمد فيها على وقائع الحكاية وتسلسلها على حسب ما يفعله نماذج من الناس احتمالاً أو ضرورة ، فهو يبحث عن الضرورات والأسباب للعلاقات بين الحوادث (٢) . ولا يلجأ الشاعر إلى الاستدلال بالعلامات الخارجية ، إذ لجأ إليها دل ذلك على ضعفه في الابتكار (٣) ، على حين أن للخطيب اللجوء إليها في استدلالاته (٤) .

والخطابة تعالج مواطن الحجج العامة التي هي مظان الإقناع ، ولكل جمهور حالته الخاصة ، على حسب الموضوع . وعلى حسب حالة المتكلم . ولذلك كانت أجزاء الخطابة في ترتيبها أقرب إلى المنطق منها إلى الشعر : والجزءان الجوهريان الخطابة هما عرض الحالة والحجة ، وهما نظير شرح الحالة والبرهنة عليها (٥) . أما المقدمة في الخطابة فهي نظير المدخل في المسرحية والملحمة ، ونظير التمهيد الموسيقي في الموسيقى (٦) . فأجزاء الخطابة ليست لها الحدود الحاسمة التي للشعر لأن الحكاية في الشعر تتوقف على فعل واحد ذي أجزاء متسلسلة على نحو ما سبق (٧) ، على حين الوحدة في الخطابة إضافية ، لأنها لا تتوقف على تحديد طبيعي ، فليس مرجع هذه الوحدة إلى مادة الموضوع ولا إلى وحدة الفعل ، وليست المحاكاة غاية الخطابة

(١) أرسطو : الخطابة : الكتاب الثالث ١٤١٠ ب س ٣٥ وما يليه .

(٢) أنظر هذا الكتاب ص ٥٣ — ٥٤ .

(٣) أرسطو : فن الشعر ، الفصل السادس عشر .

(٤) أرسطو : الخطابة ، الكتاب الأول ١٣٥٧ ب . س أو ما يليه ، الكتاب الثاني ١٤٠١ ب س ٤

وما يليه ، ولنا إل هذا عودة عند كلامنا عن أنواع البراهين الخطابية .

(٥) الخطابة لأرسطو ، الكتاب الثالث ١٤١٤ أ س ٣٠ — ٣٦ .

(٦) نفس المرجع ١٤١٥ أ س ٨ — ٤ م

(٧) أنظر هذا الكتاب ص ٦٣ — ٦٦ .

الفنية ، حتى تكتسب الحكاية فيها معنى الضرورة والاحتمال . ولهذا كله لم يكن للخطابة وحدة عضوية نظير تلك الوحدة التي تتوافر للشعر (١) ، ولكن الوحدة في الخطابة نسبية ، إذ يمكن أن تزداد أجزاؤها أو تنقص على حسب المقام ، دون أن تضار وحدتها (٢) . ولكل نوع من أنواع الخطابة وحدة خاصة به ، ولهذا لم يعد أرسطو الخطابة من فنون القول التي تنطبق عليها المحاكاة .

أنواع الخطابة :

والخطابة ثلاثة أنواع على حسب من يوجه إليهم الخطاب . لأن هؤلاء إما متفرجون في حفل أو استعراض ، وإما قضاة ، والقضاة إما أن يحكموا على الأفعال الماضية كما في المحاكم ، أو على الأفعال المقبلة كما في مجالس الشورى أو البرلمانات . ومن هنا كانت أنواع الخطابة الثلاثة : الاستدلالية (٣) *épideictique* والقضائية *judiciaire* والاستشارية *délibératif* . وموضوع الخطابة الاستدلالية هو المدح أو الذم ، وموضوع القضائية الاتهام والدفاع ، وأما الاستشارية فموضوعها النصيح بفعل شيء أو عدم فعله .

وأزمنة هذه الأنواع مختلفة : لأن المدح أو الذم يتعلقان عادة بالأفعال الحاضرة مع الرجوع أحيانا إلى ما يتصل بها من الماضي . فزمن الاستدلالية هو الحاضر ، وزمن القضائية هو الماضي . لأن الحكم يكون على الأفعال التي حدثت . وأما الاستشارية فزمنها المستقبل ، لأن الناس يستشيرون فيما ينبغي فعله مستقبلا .

وغاياتها متميزة كذلك ، فالاستدلالية غايتها بيان الحميل أو القبيح من الأفعال ،

(١) أنظر هذا الكتاب ص ٦٥ .

(٢) راجع : R. S. Crane ; Critics and Criticism, P. 224 — 225.

(٣) أي الاستدلال على ما سبق فيهما من مدح أو ذم ، لذا يسميا كثيراً من تحدثوا عنها من الإنجليز الخطابة الإحتفائية *Ceremonial* .

أنظر R. S. Crane.op. cit. P. 221 وكذلك راجع الترجمة الإنجليزية التي سبقت الإشارة إليها ١٢٥٨ ب س ٥ — ٧ وهوامشها في كل من أنواع الخطابة الثلاثة يظل الجمهور حكماً فيما يلقى عليه من قول . ولكن أرسطو يقصد الحكام الذين في يدهم تحديد الموقف ولهم القول الفصل فيه ، وهذا لا يكون إلا في الخطابة القضائية والاستشارية ، أما الخطابة الاستدلالية أو الإحتفائية فالجمهور ليسوا حاسمين لموقف .

أنظر : الخطابة ، الكتاب الثاني : ١٣٩١ ب س ١٦ — ٢٠

والقضائية تميز المشروع من غير المشروع ، كما تستهدف الاستشارية شرح النافع والضار . وتشارك أنواع الخطابة الثلاثة في بعض مواطن الحجج ، إذ تناول هذه الحجج الممكن والمستحيل ، والعظيم والحقير ، فيما لها من قيمة مطلقة أو نسبية ، عالمية أو فردية (١) .

أنواع الحاجة الخطابية :

يقسم أرسطو الحجج الخطابية أولاً إلى نوعين : غير فنية ، وفنية . ويقصد بالحجج غير الفنية : ما ليست من عمل الخطيب ، بل هي موجودة من قبل ، كشهادة الشهود ، والاعترافات التي أخذت بتعذيب المتهم ، ونصوص القانون ونصوص الوثائق وليست هذه الحجج جوهرية في فن الخطابة ، ولكن الخطيب يمكن أن يستفد منها في حججه الفنية . ففيما يتعلق بالشهود - مثلاً - يمكنه تدعيم حججه بالاستفادة من أخلاق الشهود ومسلكتهم ، وصلتهم بالحصم صلة صداقة أو عداوة . . ويندرج في الشهود الاستشهاد بالأمثال ، لأنها شهود قديمة ، أو بأقوال الشعراء ومشاهير الرجال ممن لا رأاهم مكانة عظيمة ، وكذلك يمكن تهوين شأن الاعترافات التي أخذت بوسائل التعذيب مثلاً . وأما القانون فيستفاد من نصوصه ، وملابسات هذه النصوص ، فلا ينبغي الوقوف عند هذه النصوص في حرفيتها . على أن هناك - سوى القانون المكتوب - القانون الإنساني العام ، وبهذا القانون دافعت أنتيجونه عن نفسها فقالت : إنها دفنت أخاها مخالفة في ذلك قانون كريون - ولكنها لم تخالف القانون الإلهي غير المكتوب : « وهو قانون ليس من عمل اليوم ، ولا من عمل أمس ، ولكنه قانون أبدي ، وما كان لي أن أخاف غضب إنسان ، مهما بلغ ، حين أتمسك به (٢) » . وهكذا يستعين الخطيب بهذه الوسائل غير الفنية ، ولكنه لا يبتدعها (٣) :

والحجج الفنية : هي التي يستخرجها الخطيب بوسائله ، فيبتدعها اختراعاً ، وهي جوهرية في الخطابة . وهي ثلاثة أنواع : فمنها ما يتعلق بأخلاق الخطيب ،

(١) الخطابة لأرسطو ، الكتاب الأول ، الفصل الثالث .

(٢) أنظر مسرحية أنتيجونه لسفرلكيس أبيات ٤٥٦ - ٤٥٧ ، ولتلخيص هذه المسرحية أنظر هذا الكتاب ص ٧٨ وهاشبا .

(٣) أنظر الخطابة . الكتاب الأول ١٣٥٦ أس ٣٥ - ٤٠ ثم للفصل الخامس عشر كله . وقد أردنا ضرب أمثلة . ومن يرد المزيد فليرجع إلى الأصل .

وهذه الأخلاق من وسائل الإقناع ، إذ أن شخصية الخطيب مبعث الثقة فيما يقول . ولكن يجب أن تكون هذه الأخلاق منبعثة من الخطبة نفسها ، وموقف الخطيب فيها . فلا يصح الاكتفاء بما يعلمه الجمهور ، أو بما يسبق ظنه إليه (١) .

ومنها ما يتعلق بأحوال السامعين ، وبما يمكن أن يثير الخطيب فيهم من انفعالات . وتختلف هذه الحالات على حسب ما هم عليه من سرور أو ألم ، ومن صداقة أو بغض . . . وهذه الأحوال يعنى الخطباء كل العناية (٢) . ثم من هذه الحجج ما يتعلق أخيراً بالكلام نفسه ، ببيان الحقيقة أو ما يظهر كأنه الحقيقة ، بوساطة براهين يمكن أن تكون مقنعة على حسب كل حالة من الحالات (٣) .

وهذه الحجج بأنواعها الثلاثة يقسمها أرسطو مرة أخرى إلى قسمين كبيرين : حجج خلفية ذاتية ، وأخرى منطقية موضوعية . وفي ظل هذا التقسيم الأخير يعالج أرسطو مسائل الخطابة الخاصة بالبراهين ، وينبغى لنا أن نفضل القول ببعض التفصيل في هذين القسمين في ضوء ما قال .

(أ) البراهين الخلفية الذاتية :

وفيها يدرس أرسطو الأسس النفسية (٤) للخطابة . وهذه الأسس النفسية لها ناحيتان : أولاهما ما يتعلق بخلق الخطيب أو شخصيته ، وثانيهما تخص عواطف السامعين وانفعالاتهم . وشخصية الخطيب لها أعظم الأهمية في الخطابة الاستشارية ، ثم في القضائية ، والاعتداد بعواطف السامعين له شأن أعظم في الخطابة الاستدلالية ثم في القضائية .

١ - أما الخطباء فهم يوحون بالثقة إذا توافرت لهم ثلاث صفات : الفطنة ، والفضيلة ، والتلطف للسامعين . « فإذا شوه الخطباء الحقيقة في حديثهم في أمر من

(١) يعالج أرسطو الأحوال الخاصة بشخصية الخطيب في الكتاب الثاني من الخطابة ، الفصل الأول .

(٢) يعالجها أرسطو في الخطابة ، الكتاب الثاني الفصول من ١ - ١٧ .

(٣) يشرحه أرسطو في الكتاب الأول من الخطابة من بدء الفصل الثالث ، ثم الكتاب الثاني من الفصل الثامن إلى آخر الكتاب .

(٤) تأثر أرسطو هنا بأبلغ تأثر بأستاذه أفلاطون في محاوراته التي عنوانها فيدروس phaedrus وفيها يحاور سقراط فتى من تلاميذه اسمه فيدروس في الأسس النفسية للخطابة ، وقد أوردنا النص الخاص بذلك من كلام أفلاطون ص ٣٣ من هذا الكتاب ، فارجع إليه .

الأمر أو في بصحهم به ، فإنما يكون ذلك لواحد من الأسباب الآتية ، أو لها كلها مجتمعة : فإذا أعوزتهم الفطنة تعرضت أفكارهم للخطأ ، وإذا كان تفكيرهم مستقيماً دفعهم الحُبُّ إلى ستر أفكارهم الصحيحة ، أو يكون فطنين شرفاء ، ولكنهم لا يحبون السامعين ، فلا ينصحون باتباع خير الطرق التي هم على علم بها . وليس هناك من حالات أخرى غير هذه . وينتج عن هذا — ضرورة — أن الخطيب الذي تتوافر له هذه الصفات يوحى بالثقة إلى من يستمعون إليه (١) ، والغباء رذيلة عقلية تعمى المرء عن الصواب وتبعده من أسباب السعادة . والفطنة أساس الصواب في المشورة (٢) . والفضيلة جميلة وكذا كل ما يوصل إليها ، وخير الفضائل أعمها نفعاً وأبعدها عن المنفعة (٣) الخاصة . أما التلطف للسامعين أو الشعور بالصدقة يحوهم ، فهو من العواطف التي توحد الغايات بين الخطيب وجمهوره ، وتربطهم وإياهم برباط وثيق (٤) .

٢ — أما السامعون : فيجب الوقوف على ما لديهم من عواطف تباهاؤها بسبب موقفهم الخاص . و « العواطف مصحوبة بالألم أو اللذة ، ويحمل تغيرها على تغير الناس في أحكامهم ، كالغضب والرحمة والخوف ، وكل الانفعالات من هذا النوع ، وكذلك ما يضادها من انفعالات (٥) . وتعريف أرسطو هذا ينطبق على الانفعالات الموقوتة . وهذه ليست في نفسها فضائل أو رذائل ، لأننا لا نستحق مدحاً ولا ذماً بسبب هذه المشاعر العابرة ، بل لما لنا من صفات ثابتة . وليست هذه الانفعالات اختيارية كالفضائل والرذائل ، بل تثار بعوامل خاصة (٦) .

ثم اخذ أرسطو يعدد هذه العواطف أو الانفعالات ، وقد نص على أنه يتبع في واحدة منها استيفاء ثلاث مسائل ، فإذا أخذنا الغضب — مثلاً — كان علينا (٧) : أن نعرف الاستعدادات النفسية التي تحمل المرء على الغضب ، أن نعد الذين نشعر عادة بالغضب نحوهم ، أن نعد الأشياء التي تثير عادة فينا هذا الشعور .

(١) الخطابة ، الكتاب الثاني ، الفصل الأول .

(٢) يتحدث أرسطو طويلاً عن الفطنة في Nicomachean Ethics, VI, 7, 1141 b.

(٣) الخطابة : الكتاب الأول فصل ٩ .

(٤) الخطابة ، الكتاب الثاني ، فصل ٤ .

(٥) الخطابة ، الكتاب الثاني ، ١٣٧٨ أس ١٨ — ٢٢ .

(٦) أنظر : Aristotle : Nicomachean Ethics, 11, 5 1105 b. 19 etsq.

وانظر كذلك مقدمة الترجمة الفرنسية السابقة ص ٢٥ .

(٧) الخطابة ، الكتاب الثاني الفصل الأول ١٣٧٨ أس ٢٢ — ٢٦ .

ويجب أن نحيط بهذه المبادئ الثلاثة مجتمعة ، وإلا استحال علينا أن نتير الغضب في نفوس السامعين ، والأمر كذلك في العواطف (١) الأخرى .

ولنضرب مثلاً بتناول أرسطو للخوف ، لأنه تحدث عنه في الشعر ، وفي الخطابة : « فالخوف ألم أو اضطراب ينتج عن تحليل شر يحدث في المستقبل ، فيسبب خراباً أو أذى » . ولا يخاف المرء إلا الأخطار القريبة المتوقعة ، فلا يخاف ما هو بعيد . فكل امرئ يعرف أنه سيموت ، ولكنه لا يهتم بخطر الموت ما دام بعيداً . فالأشياء التي تهدد بالضرر الكبير هي مثار للخوف . وكذلك علاماتها تثير الخوف ، لأنها تنذر بقرب الخوف منه .

والأشخاص الذين نخافهم هم من يغضبون علينا أو يحقدون إذا كانوا على سلطان يهيء لهم أن يضرونا ضرراً بليغاً . وكذلك الظالمون ، وكذلك يخاف المرء أن يكون تحت رحمة شخص آخر مهما يكن . « لأن أكثر الناس ليسوا خيرين كما ينبغي ، بل هم جبناء في الخطر ، وسيطر عليهم الطمع في النفع » ، ومن يقدر على فعل المظالم مخوفون من الآخرين الذين يمكن أن يتعرضوا لهذه المظالم ، لأن الناس كثيراً ما يقترفون المظالم متى قدروا عليها . وكذلك المتنافسون على أمر ، يخاف بعضهم من بعض إذا لم يكن ميسوراً أن يفوزوا به على سواء ، لأن الصراع دائم بين هؤلاء . ومن بين خصومنا لا ينبغي أن نهرب الغضوبين الصرخاء ، بقدر ما نهرب الهادئين المخادعين الذين يتظاهرون بالغضب ، لأننا لا نعرف متى يهجمون ، فتوعدهم لنا دائماً لا ينقطع .

أما الحالات التي يشعر المرء فيها بالخوف ، فهي ما يكون فيها هدفاً يمكن أن ينال بالأذى . فلا يحس بالخوف من يعتقد أنه لا ينال ، كمن ترادفت عليهم النعم ، أو توافر لهم السلطان . كذلك لا يخاف من قامى كل أنواع المخاوف ، كهؤلاء الذين يتهاون للصعود إلى المقصلة . « فالخوف يستلزم احتفاظ المرء في نفسه ببعض الأمل في النجاة مما يخاف ، والدليل على ذلك أن الخوف يبعث على المشورة ، ولا مشورة في ميثوس منه » .

(١) الخطابة ، الكتاب الثاني ، الفصل الأول ، ١٣٧٨ أس ٢٢ — ٢٦ .

وعلى الخطيب أن يستفيد من كل ذلك إذا أراد إثارة الخوف في نفوس سامعيه ، فيقول لهم : إنهم عرضة للعذاب ، لأن من هم أعظم منهم قد عذبوا ، وكذلك نظراؤهم ، فأتاهم الأذى من حيث لم يحتسبوا ، وبطريقة لم يتوقعوها (١) ثم يمضي أرسطو في دراسته للعواطف المختلفة ، وكيفية الانتفاع بها في الخطابة ، من رحمة وقسوة ، وجود ومعرفة للجميل ، ومن حسد وغيره (٢) ٠٠ ودراسته لها هنا تختلف عن دراسته لها في كتاب الأخلاق ، لأنه يدرسها هنا بوصفها حركات نفسية خاضعة للتغيير والتوجيه ، وأما في الأخلاق فيدرسها على أنها صفات ثابتة للموجود قابلة للتقويم في ذاتها . وكما يدرس أرسطو حالة السامعين من حيث ما يمكن أن يشار فيهم من عواطف على نحو ما شرحنا ، يدرسهم كذلك على حسب حالاتهم الأخرى ، من تفاوت في الأعمار بين شيوخ وشبان ، ومن تفاوت في الطبقة الاجتماعية ، والسلطة والثراء وصفوف الحظوظ الأخرى (٣) وذلك هو الجانب النفسى الذاتى للخطابة ، أخذ أسسه عن أستاذه أفلاطون (٤) ، ولكنه زاد فيه ووفاء .

(ب) البراهين المنطقية الموضوعية :

ويفسح أرسطو لمعالجتها مجالا أوسع من المجال الذى عالج فيه الأقسية الذاتية السابقة (٥) . وهنا تتجلى علاقة الخطابة بالمنطق . وفي المنطق تدور الحجج المختلفة حول الاستقراء ، ثم القياس الثلاثى . والخطابة يقوم فيها المثل *exemple* مقام

(١) راجع في هذا كله : الخطابة ، الكتاب الثانى ، الفصل الخامس . ومثل الخوف الرحمة فيما يثيرها من أشخاص وأشياء ، وفيما يهيئ لها من استعداد ؛ ولكن الأخطار بدل أن يهددها كما في الخوف ، تهدد نظراءنا ومن تربطنا بهم صلة ليست جد قربية ، وهم لا يستحقون مأزول بهم ، فإذا كانت الصلة جد قربية أثارت المخاطر النازلة بهم الرعب لا الخوف ، كما حصل لأمازيس ، فإنه لم يهلك حين قتل العدو . بلده ولكنه بكى حين أتى إليه صديقه يستنجد به ، أنظر المرجع السابق ، الفصل الثامن .

(٢) راجع فيها الخطابة لأرسطو ، الكتاب الثانى ، الفصول من ١ - ١١ .

(٣) نفس المرجع ، الفصول من ١٢ - ١٧ .

(٤) كما ذكرنا من قبل ص ٣٣ من هذا الكتاب .

(٥) سبق أن أشرنا إلى أنه خص الأقيسة الذاتية ، في الكتاب الثانى من الخطابة ، بالفصول من

١ - ١٧ ، كل حين شغلت الأقدمية المنطقية بقية الكتاب الثانى والكتاب الأول .

الاستقراء ، كما يعنى المضمر (١) enthymème عن القياس الثلاثى المنطقى . وجميع الخطباء لا تخرج حججهم عن المثل والقياس المضمر (٢) . وموضوع الحاجة فى الخطابة الأمور الممكنة التى لا يمكن أن تكون على غير ما هى عليه ، فتقبل حدين متعارضين أما الأمور التى يمكن أن تكون على غير ما هى عليه فى الحاضر أو فى الماضى أو فى المستقبل ، فليست موضوع مشاورة ، إذ النقاش لا جدوى (٣) منه . وكل من المثل والقياس المضمر يتفرع — بدوره — إلى أنواع نلم هنا الآن بأسسها :

١ — المثل :

وفيه يعتمد على ايراد حالات كثيرة مشابهة للحالة التى يراد الاستدلال عليها ، للبرهنة على أنها نظيرتها ، ويسمى فى المنطق والاستقراء ويسمى فى الخطابة : المثل (٤) : ويجمل بالخطيب أن يفضل فى الخطابة الاستشارية ، إذ أننا نحكم على المستقبل ، أو نتوقع أن يكون على حسب ما نعرف من أمثلة فى الماضى . والقياس المضمر أفضل من المثل فى الخطابة القضائية ، لأن البرهنة وبيان الأسباب فيها مطلوب لإلقاء الضوء على حوادث الماضى (٥) . والمثل نوعان : أحدهما ما يورد فيه الخطيب حقائق وقعت فى الماضى ، وهو المثل التاريخى ، والثانى يخترعه الخطيب من نفسه ، وهذا التشبيهى : parabole — وإما أن نحكى فيه القصص على لسان الحيوان ، وهو ما يسمى : الخرافة أو القصة على لسان الحيوان Fable .

والمثل التاريخى : يمثل له أرسطو بقوله : « يجب أن نستعد للحرب ضد ملك

(١) القياس الثلاثى Syllogisme قياس مكون من ثلاثة أجزاء أو جل ، الجملة الأولى تسمى المقدمة الكبرى ، والثانية الصغرى ، والثالثة تحتوى على نتيجة القياس . وهذه النتيجة صحيحة ضرورة إذا سلمنا بالمقدمتين . ومثال ذلك أن يقال : يستوجب شكرنا من يغمرنا بنعمه ، والله يغمرنا بالنعم ، فاقه يستحق شكرنا . والقياس المضمر هو القياس الثلاثى بحذف صغره ، فهو يتكون من جزأين : مقدمة ونتيجة ، كأن نقول : من يغمرنا بنعمه يستحق شكرنا ، فاقه يستحق شكرنا . والاستقراء Induction قياس يتوصل فيه بتعدد الأجزاء أو الأفراد إلى نتيجة عامة ، وذلك بالانتقال من الخاص إلى العام أو من الأثر إلى المؤثر ، أو من النتيجة إلى السبب . انظر :

Aristote : Topiques 1,100 a, 25, 105 a 13.

(٢) أرسطو : الخطابة ١٣٥٦ ب ، س ١ — ١٥ .

(٣) نفس المرجع ١٣٥٧ أ ، س ١ — ٦ .

(٤) الخطابة ، الكتاب الأول ١٣٥٦ ب س ٣١٣ — ١٨ .

(٥) نفس المرجع ١٣٦٨ أ س ٢٦ — ٣٣ .

الفرس ، وألا نتركه يخضع مصر لسلطانه ، إذ أن داريوس لم يعبر إلى أوروبا قبل أن يأخذ مصر ، وعندما أخذها عبر منها إلى أوروبا . وكذلك كزرخس Xerxes من بعده ، لم يشرع في هجومنا قبل أن يفتح مصر ، وحين تم له النصر عليها مضى قدما إلى أوروبا . فإذا احتل ملك الفرس . الحالى مصر ، فإنه سيجتاز كذلك إلى أوروبا . فيجب إذن ألا نتركه يفعل (١) .

والمثل التشبهي : يكثر في محاورات سقراط ، ومنها : « لا يصح الاقتراع في اختيار القضاة ، لأننا نكون كمن يختارون المبارزين في النزاع اقتراعاً ، لا على حسب ما فهم من قوة طبيعية للمجادلة في الصراع ، بل على حسب ما صادفهم من حظ ، أو نكون كمن يختارون الربان الذى يقود السفينة اقتراعاً ، كأنما ينبغي ألا نختار من يعرف القيادة ، بل من تسوقه الصدفة (٢) .

ثم المثل الخرافى على لسان الحيوان ، وقد كان هذا النوع ذا قيمة كبيرة لدى اليونان . وكثيراً ما كان يلجأ إليه الخطيب في المرافعات القضائية (٣) . ويسوق أرسطو لهذا النوع مثالا ما قاله ستيسيکورس (٤) Stesichorus لمواطنيه فى صقلية ، حينما اختاروا فلاريس (٥) Phalaris حاكماً عليهم ، وكان طاغية ، إذ حكى لهم قصة حصان كان يعيش وحده فى مرج من المروج . فدهمه غزال أخذ يتلف مرعاه الخصب ، فأراد الحصان أن ينتقم من الغزال ، فطلب من رجل أن يساعده فى الانتقام منه ، فقال الرجل : إنه يستطيع ذلك على شرط أن يقبل الحصان أن يلجم ، وأن يترك الرجل يمتطى صهوته ، وتم الاتفاق بينهما ، فصعد الرجل صهوة الحصان . وكان ثمن انتقامه من الغزال أن أصبح عبداً للإنسان . ثم يقول

(١) يحتمل أن يكون هذا المثل مقصوداً به ملك الفرس المسمى أرتا كسر كس الثالث Artaxerxes III وقد أعد حملة ضد مصر ما بين أعوام ٣٥٤ - ٣٥١ ق.م قد نجحت فى الاستيلاء عليها ، أنظر تعليقات M. Dufour على الترجمة الفرنسية ج ٢ ص ١٠٤ .

(٢) الخطابة لأرسطو ، الكتاب الثانى ، فصل ٢٠ ، ١٣٩٣ أ س ٢٨ - ١٣٩٣ ب س ٧ .

(٣) راجع خطابة أرسطو ، الكتاب الثانى ١٣٩٣ ب س ٨ وما يليه .

(٤) شاعر غنائى يونانى (٦٤٠ - ٥٥٥ ق.م) عاش فى مدينة Himera صقلية .

(٥) كان فلاريس حاكماً مستبداً فى صقلية ، فى النصف الأول من القرن السادس قبل الميلاد . قيل إنه كان يشوى ضحاياه فى ثور من النحاس اخترعه أحد مواطنيه ، فكان هذا المواطن أول من شوى

في الألعاب الأولمبية ، ومن العيب أن نضيف إلى ذلك : أن الفائز في الألعاب الأولمبية
يمنح تاجاً ، لأن الحقيقة معروفة لكل الناس (١) .

والقياس المضمر نوعان : نوع يستخدم في الاستدلال ، وآخر في التنفيذ ولكل
منهما مواضع حجج عامة نذكر منها هنا ما يمكن أن يفيد الكاتب والخطيب . فاهم
مواضع الحجج في القياس المضمر الاستدلالي هي :

١ - التضاد (٢) : وفيه تؤخذ الحجة بواسطة التضاد بين الأشياء ، كالسلم
والحرب ، والنفع والضرر ، والحق والباطل . . وذلك مثل : « إذا كانت الحرب
سبب الشرور الحاضرة فبالسلم يجب إصلاحها » ، ومثل : « إذا لم يكن من العدل
أن نندفع إلى الغضب على من جلبوا لنا الضرر على الرغم منهم ، فإن من ساق إلينا
نفعاً وهو مكره لا يستحق منا أى شكران » ، ومثل : « ما دامت الأكاذيب تصادف
لدى الناس أذنأ صاغية ، فكن على ثقة كذلك من نقيض هذا الأمر : وهو أن كثيراً
من الحقائق لا تلقى منهم تصديقاً » .

٢ - علاقة الأقل بالأكثر : فإذا لم يكن إثبات شيء لشيء آخر هو معه أكثر
احتمالاً ، فإنه لا يمكن إثباته لشيء ثالث هو معه أقل احتمالاً . كأن يقال : إذا
كان الأنبياء لا يعلمون الغيب ولا يملكون لأنفسهم نفعاً ولا ضراً ، فغيرهم من
المؤمنين لا يعملون ولا يملكون (٣) . ويندرج في هذا الوجه ما إذا تحقق الأقل
احتمالاً ، فإنه يتحقق من باب أولى الأكثر احتمالاً . كأن يقول : إن فلانا يؤذى
جبراته ، لأنه يؤذى والديه . ومن هذا الوجه أيضاً استخراج الحجة لا علاقة الأقل
بالأكثر أو الأكثر بالأقل ، بل من علاقة المساوى بالمساوى له . مثل : « إذا لم يكن
من المستطاع توجيه اللوم إلى هكتور على قتله باتروكلوس ، فكيف يلام ألكسندروس
على قتله أخيليوس (٤) ؟ » .

(١) الخطابة لأرسطو ، الكتاب الأول : ١٣٥٧٧ أ ، ص ١٨ - ٢٢ .
(٢) يعرفه أرسطو بأنه البحث عن ضد الموضوع في جملة ، وهل يثبت له تحول يضاد التحول في الجملة
الأخرى ، أنظر الكتاب الثاني من الخطابة ، أول فصل ٢٣ .
(٣) آثرنا أن نسوق هذا المثل ، وهو قريب من المثال الذي ساقه أرسطو في أن الآفة ليس عليهم
كاملاً ، ومن باب أولى الناس . أنظر : الخطابة لأرسطو ، الكتاب الثاني ١٣٩٧ ب ١٤ - ١٦ .
(٤) لغهم هذا المثل راجع تلخيصنا للإلياذة ص ٩٠ هامش رقم ١ من هذا الكتاب ، ومن يرد المزيد
من الأمثلة فليرجم إلى الخطابة لأرسطو ١٣٨٦ ب .

٣ — الحاجة بالزمن : وهي المأخوذة من اعتبارات الزمن في الماضي والحاضر ، كما في إجابة إفيكراتس (١) على اعتراض بارموديوس على إقامة تمثال له : « لو أني طلبت إليك التمثال قبل أن أقوم بهذه الأعمال ، جزاء لي عليها ، لكنت قد لبيت لي طلبي . أو ترفضه الآن بعد أن بلوت هذا البلاء ؟ لا تعد بالجزاء على خدمتك قبل القيام بها ، لتخلف الوعد بعد أن تؤدي لك الخدمة (٢) » .

٤ — تعريف الكلمات : لاستنتاج الحجة من هذا التعريف . كأن نقول : ما هو « ما فوق الطبيعة ؟ » هو الله ، أو عمل من أعمال الله . وأما أمرىء اعتقد في وجود عمل من أعمال الله لا يمكنه ألا يعتقد في وجود الله . وكقول سقراط حين رفض أن يذهب إلى بلاط المقدوني أركلاوس Orchelaus « إنما العار ألا تستطيع أن تجازي الإحسان بالإحسان ، كما لا تستطيع أن تردد الإساءة بالإساءة (٣) » .

تقسيم الشيء إلى أجزاء : لاستخراج الحجة من هذا التقسيم ، مثلاً : « إنما يرتكب الإنسان الخطأ لثلاثة أسباب : (الأول كذا والثاني كذا والثالث كذا)

(١) Iphicrates قائد أثيني هزم الأسبرطيين عام ٣٩٠ ق.م ، وإجابته هذه مشهورة في الأدب اليوناني ، ويذكرها أرسطو في الخطابة في غير موضع .

(٢) أرسطو : الخطابة ، ١٩٣٧ ب ٢٣ — ٢٨ .

(٣) نفس المرجع ١٣٩٨ أ ١٦ — ١٨ ونسوق مثلاً آخر لهذا الوجه من وجوه الحجج ما قاله ثيرون Cicero الروماني حين أراد أن يبرهن على أن رياسة الدولة ليست في هذه الظاهرة الكاذبة ، لكنها تكليف وعيب ، فمرف الرياسة : أتظنون رياسة الدولة تنحصر في هذا المظهر من الحراس شاكى السلاح ، وفي ثياب الرياسة البيضاء الأرجوانية ؟ كلا ٠٠٠ إنما الرياسة همة وحكمة ، وأمانة ورصانة ، وبقظة وعناية ، ودقة في أداء الواجبات كلها قدر الإمكان ، وسر دائب على رعاية مصالح الجمهورية » راجع :

Villiers — Moriane : Nouveau Cours de Rhétorique, P. 22

ومثال آخر ما قاله شوق بين أن الخلد مطلب عسير المثال ، ولا يظفر به إلا ذوو الهمم الكبار ، فمرف الخلد .

وليس الخلد مرتبة تلقى	وتؤخذ من شفاء الجاهلينا
ولكن منتهى هم كبار	إذا ذهب مصادرهما بقينا
وسر المبقرية حين يصرى	فينتظم المنافع والفنونا
وأثار الرجال إذا تناهت	إلى التارخ خير الحاكينا
وأخذك من فم الدنيا ثناء	وتركك في سامعها طيننا

أنظر الشوقيات ج ١ ص ٣٣٦ .

والسببان الأولان لا محل للتساؤل عنهما في موضوعنا ، وأما الثالث فلا يفكر فيه من اتهمونا أنفسهم ، ، هكذا يتكلم من يدافع عن نفسه فيما أنهم به (١) .

٦ - الموازنة بين نتيجة أمرين متعارضين : للاحتجاج بها تشجيعاً على فعل أمر ، أو تثبيطاً عن فعله ، كذلك التي نصحت ولدها ألا يتحدث أمام الناس ، فقالت له : « إذا دافعت عن الحق غضب عليك الناس ، وإذا دافعت عن الباطل غضبت عليك الآلهة (٢) » .

(١) الخطابة لأرسطو ١٣٩٨ أ س ٢١ - ٣٣ ؛ كثيراً ما يلجأ الشعراء إلى هذا التقسيم لبرهنة على حجبتهم ، شأنهم في هذا شأن الخطباء ، ولكنهم دونهم استحباب واستقراء . إنما يلجأ الشعراء إلى هذا التقسيم في مواطن الحجج على قضاياهم العامة ، إذ أن هذا التقسيم طريق غصب للافتتاح . وكثيراً ما يلجأ إليه أبو العلاء . مثلاً :

وقد فشتت عن أصحاب دين	لم خلق وليس لهم ريب
فألقيت البهائم ، لا عقول	تقيم لها الدليل ، ولا غيب
وإخوان الفطانة في اختيال	كانهم لقوم أنبياء
فأما هؤلاء فأهل مكر	وأما الآخرون فأغبياء
فإن كان التقى بلها وعيا	فأعيار المذلة أنقياء

فأبو العلاء يقول إنه لا يعثر على أصحاب دين على خلق يعتد به ، لأن من صادفهم من الناس إما متديون ، ولكنهم أغبياء لا عقول عندهم . فهم يرددون الأقوال غير واعين ، فتقوأم لا يعتد بها إذا عدنا الحبير بالسائمة أنقياء . وأما الآخرون فهم على فطنة ، لكنهم ماكرون مرادون لا خلق لهم : (أنظر لزوم ما لا يلزم لأبي العلاء أحمد بن سليمان المعري التنوخي ، طبعة القاهرة ١٩١٥ ، ص ٣٧) . وكذلك يقول أبو العلاء :

عفت الخليفة ، والنصارى ما اعتدت ويهود حارت ، والمجوس مضاللة
إنسان أهل الأرض : ذو عقل يلا دين ؛ وآخر دين لا عقل له
(نفس المرجع ص ١٧٥) وإنما قصد أرسطو إلى بيان الحجة بالتقسيم .

أما قدامه في كتاب : « نقد الشعر » فقد ذكر صحة التقسيم لذاته ، لا لإقامة حجة ، فاستحسن من الشاعر تاستحسن من الشاعر أن يضع أقساماً فيستوفيها ، ولا يغادر قسماً منها ومثل له بقول الشاعر :
فقال فريق القوم لا ، وفريقهم نعم ، وفريق قال . ويحك ، لا أدري
فليس في أقسام الإجابة عن مطلوب إذا سئل عنه غير هذه الأقسام ؛ ومثال ذلك أيضاً قول الشليخ يصف
صلابة سنانك الحمار وشدة وطه على الأرض :

مى وقعت أرسافه مطلنشة على حجر يرفض أو يتدحج
لأن الذى تقع عليه السنانك إما أن يتفرق ويلهب وإما أن يتدحج . (أنظر قدامة : نقد الشعر ،
طبعة القاهرة ١٩٣٤ ص ٧٨ - ٧٩) .

(٢) أرسطو : الخطابة : ١٣٩٩ أ س ١٩ - ٢٤ - وقارته بما قاله الأحنف بن قيس لمأوية في أمر البيعة : « أخافك أن صدقتك ، وأخاف الله إن كذبتك » ، أنظر : البيان والبيتين ، طبعة السندوبي
ج ١ ص ١٨١ .

٧ - العلاقة بين النتيجة والمقدمات : فإذا كانت النتيجة واحدة في كلا الأمرين ، كانت المقدمتان لهما نفس القيمة . مثلاً : كان إكزينوفانس Xenophanes يقول : « إن من يزعمون أن الآلهة تولد ، هم في الكفر كمن يزعمون أن الآلهة تموت ، إذ في كلا الأمرين تفنى الآلهة على مر الزمن » .

٨ - وكذلك إذا بين الخطيب أن الغاية المحتملة لشيء ما أو لعمل ما ، هي الغاية الواقعية منه ، ، مثلاً : « قد يمنح الله النعم ، لا للإكرام بها على المنعم عليه ، ولكن لينزل بها على المنعم عليه أفدح البلايا » .

٩ - وقد يعتمد الخطيب في حجته على السبب : فإذا تحقق تحقق الأثر ، وإذا انتفى انتفى الأمر كذلك . وهذا دافع ليوداماس Leodamas عن نفسه حين اتهم بأن اسمه كان محفوراً في قائمة الخارجين على الشعب ، وأنه محام في عهد الطغاة الثلاثين الذين فرضتهم إسبرطة على أثينا ، فقال ليوداماس : إن هذا محال ، لأن هؤلاء الطغاة كانوا يثقون فيه أكثر لو ظل اسمه محفوراً يشهد لهم على أنه ضد الشعب (١) .

وهكذا ربط أرسطو بين الحجج البلاغية والمنطق ، على نحو يعين الكاتب والخطيب معاً على إجادة الحاجة ، وعلى حسن التفكير . ولم يتخذ أرسطو المنطق أداة لتعقيد الدراسات البلاغية ، ومناقشة التعريفات ومصطلحاتها ، كما فعل المتأخرون ممن أقحموا المنطق في البلاغة على نحو أفسد البلاغة ، وعقد مسائلها ، ولم يحمل إليها جديداً ، لا في الفكر ، ولا في الأسلوب . وكما شرح أرسطو موضع الحجج بالقياس المضمر على نحو ما قلنا ، شرح كذلك مواضع تنفيذ هذه الحجج ، وحسبنا هنا أن نذكر كيف يفند الخطيب حجج خصمه فيما يتعلق بالقياس المضمر . وذلك بتأليف أقيسة أخرى مقابلة لأقيسة الخصم . وتتضمن الاعتراضات التي تفسد على الخصم الأقيسة التي أتى بها . وهذه الاعتراضات تستخرج من القياس موضع المناقشة بين

(١) قد رأينا أن نقتصر على مواطن الحجج هذه ، لأنها في رأينا أهمها ، ومن أراد مزيداً فعليه بالرجوع إلى الفصل الثالث والعشرين من الكتاب الثاني من الخطابة ، وعددها فيه ثمانية وعشرين . وسنشرح كيف إستفاد كبار الكتاب من مقولات المنطق في تعبيراتهم وإدراكاتهم ومخاجاتهم في الشعر والقصص في كتابنا : علم الأسلوب أو البلاغة الحديثة .

الخطيب وخصمه ، أو من قياس آخر مساو له ، أو مضاد له ، أو من أحكام سابقة معترف بها . فوسائل التنفيذ على هذا النحو أربعة .

١ - فقد يستخرج الخطيب قياسه من نتيجة القياس الذى يثبته خصمه ، ليدحض به حجته ، فمثلا : إذا قال الخصم إن الحب صفة محمودة ، فللخطيب أن يعارضه بأن الحب غير محمود ، إذ أنه حاجة ، وكل حاجة نقيصة ، أو بأن يقول : لو لم يكن هناك حب وضعف وآخر رفيع ، لما وجد مجال للحديث عن حب كونوس (١) Caunos

٢ - وقد يستخرج الاعتراض من ضد القياس الذى باقى به الخصم . فإذا قال الخصم : « إن الرجل الفاضل يفعل الخير لجميع أصدقائه » ، كان الاعتراض هو : لكن الشرير لا يفعل الشر لكل أصدقائه .

٣ - أو يستخرج من قياس شبيه بقياس الخصم . فإذا كان قياسه هو : « الحقْد دائما دأب من عانى الشقاء » ، كان الاعتراض هو : « ولكن من عاشوا فى النعيم ليس الحب من دأبهم فى كل الحالات » .

٤ - وكذلك إذا اعترض على الخصم بأقوال من يعتبرون حجة من المشهورين فى الماضين . فإذا كان القياس هو : « يجب ألا يعاقب السكارى على ما يفعلون ، لأنهم يفعلونه عن جهل » ، أمكن تنفيذ ذلك بأن نقول : « لو كان الأمر كذلك لما كان بتاكوس Pitacus (أحد حكماء اليونان السبعة) على صواب ، لأن قانونه أوجب عقوبات شديدة على ما يرتكب فى حالة السكر (٢) » .

هذا ، وتعد الحكم بمثابة القياس المضمر ، لأنها قول موجز موضوعه ما يمكن تجنبه أو فعله من الأمور العامة . وإذا كان موضوع القياس المضمر فى الخطابة هو تلك الأمور ، كانت نتيجة القياس المضمر لها طابع الحكمة ، وكانت فى قوة

(١) أحببت ببليس أخاها كونوس حبا غير مشروع ، فهجر أخوها البلاد لتلا يستلم إلى أغراضها الوضيعة ، أنظر : أرسطو : الخطابة ١٤٠٢ أ ، س ٢٧ وما يليه . وراجع تعليقات ص ١٣١ من الكتاب الثانى من الترجمة الفرنسية المشار إليها سابقا ، وكذا تعليقات ص ١٤٠٢ ب من الترجمة الإنجليزية التى سبقت الإشارة إليها .

(٢) راجع فى كل هذا الكتاب الثانى من الخطابة ، الفصل الخامس والعشرين .

القياس المضمّر . وإذا أضيف إلى الحكمة تعليل لها ، كانت قياساً مضمراً . مثلاً :
« ليس هناك من إنسان حر » حكمة ، فإذا قلنا : « لأنه إما عبد للمال ، أو عبد لأطماعه »
كانت الحملتان قياساً مضمراً (١) .

تلك إلمامة بأهم ما ذكره أرسطو خاصةً بالمحاجة وطرقها في الخطابة . وقد عالج
فيها الأفكار ووسائل خلقها .

وهذه الوسائل في حملتها مفيدة للخطيب والكاتب معاً . وقد بقيت أمامنا مسألة
الصياغة ، صياغة الأفكار في الحمل والعبارات . وتشمل هذه الصياغة كذلك تنظيم
أجزاء الخطاب . وقد عالج أرسطو فيها مسائل عامة تنطبق ، في كثير من الحالات ،
على الشعر والنثر معاً . وقد خصّ أرسطو بها الكاتب الثالث من الخطابة ، وإن يكن
قد أشار إلى مسائل منها في بعض فصول كتابه : « فن الشعر » . وهذه المواضع من
أرسطو هي التي أثرت أبلغ الأثر في النقد العربي القديم ، وفي خلق علوم البلاغة
العربية كما ورثناها عن أسلافنا . وسرى كيف نُظر إليها أرسطو ، ليتضح لنا بعد
ذلك مواطن التشابه والخلاف بين منهج أرسطو ومن قلّدوه .

(١) نفس المرجع . الكتاب الثاني من الخطابة ، فصل ٢١ ، ومن أراد المزيد فعليه بالرجوع إلى
الأصل .

الفصل الرابع

الأسلوب وأجزاء القول

يرد الأسلوب في كلام أرسطو عاماً شاملاً للشعر والفنون جميعاً ، كما سبق في شرحنا لمعنى (١) المحاكاة وصلة الشعر بالفنون ، وأساليب تلك الفنون . وهو بهذا المعنى متصل بنظرية المحاكاة كما تحدثنا عنها في الفصل الثاني من هذا الباب . وسنرى فيما بعد أثر هذا الفهم في النقد العربي عندما نتحدث في صدى نظرية المحاكاة عند العرب :

ولكن الذى يهمنا في هذا الفصل هو الأسلوب بمعنى آخر ، يرد بخاصة في كتاب الخطابة لأرسطو ، وهو التعبير ووسائل الصياغة . ويظل الأسلوب في كل معانيه غاية الإقناع عند أرسطو . إما بالمحاكاة الفنية في الشعر المسرحي والملحمي ، وهى المحاكاة التى تقوم في مجال الفن بوظيفة الإقناع بالأقيسة في المنطق ، وإما بالإقناع بالتعبير مباشرة في الخطابة وما يلتحق بها مما لا محاكاة فنية فيه . وفي هذه الحالة الأخيرة يوصى أرسطو أن يلجأ الكتاب بخاصة إلى تعبيرات تتجاوز مجرد التعبير البسيط عن الحقيقة ، وذلك بأن يعبروا بالمجازات الحسنة الصياغة ، لأن الكتاب ليست لديهم وسائل المحاكاة التصويرية المقصورة عند أرسطو على الشعر الموضوعي ، شعر المسرحيات والملاحم ، ويستلزم التعليل السابق أن يكون شأن الشعراء الغنائيين شأن الكتاب والخطباء . عند أرسطو ، لأنهم لا تتوافر في أعمالهم المحاكاة التى عنها أرسطو . يقول أرسطو في ذلك ، « والمجاز ذو قيمة في الشعر والنثر ، ولكن الكتاب أخرج إليه من الشعراء [يقصد الشعراء الموضوعيين في المسرحيات والملحمة كما بان في مفهوم الشعر عند أرسطو] ، لأن مواردهم الأخرى في الأسلوب أنضب من موارد الشعراء (٢) » .

وعلى الرغم من أن أرسطو ينص في حديثه في النفس أنه لا يمكن للقوة العقلية أن تمارس وظيفتها بدون عون من الخيال ، فإنه مع ذلك يعيب الخيال من حيث هو

(١) أنظر هذا الكتاب ص ٤٣ - ٤٥ .

(٢) أرسطو : الخطابة ، الكتاب الثالث ، ١٤٠٥ أ س ٤ - ٦ .

بلون وصاية العقل عليه . ويخلط بينه وبين الوهم (١) . وتظل الحلى اللفظية فى الأسلوب لديه غايتها أن يصل المرء إلى الحقيقة والإقناع وحديث أرسطو فى الأسلوب هنا يكاد يندرج كله فيما يسمونه الآن : علم التراكيب .

ولكن أرسطو يتميز بأنه يحتم أمراً آخر : هو أنه لا يصح أن تفهم الجزئيات إلا فى ضوء البنية العامة للعمل الأدبى ، وفيها تتحقق مراعاة أجزاء الكلام وترتيبها .

يقول أرسطو : « يراعى المرء فى قوله ثلاثة أشياء : أولها وسائل الإقناع ، وثانيها الأسلوب أو اللغة التى يستعملها ، وثالثها ترتيب أجزاء القول (٢) » . وسبق أن رأينا كيف يستخدم أرسطو وسائل الإقناع فى الأقيسة كأنها من وجوه البلاغة فى الفصل السابق . وعلينا الآن أن نشرح ما يخص الأمرين الباقيين ، وهما الأسلوب معنى الصياغة والتعبير ، ثم ما يستلزمه صدق أثره من ترتيب أجزاء الكلام :

(١)

الأسلوب

ووظيفة الإقناع . ويضيق أرسطو ذرعاً بطبيعة الناس ، وخاصة سوادهم ، أنهم لا يكتفون بالتعبير عن الحقيقة مجردة : « حقاً لو أننا نستطيع أن نستجيب إلى الصواب ، ونرعى الأمانة من حيث هى ، لما كانت بنا حاجة إلى الأسلوب ومقتضياته ، ولكن علينا ألا نعتد فى الدفاع عن رأينا على شئ سوى البرهنة على الحقيقة ، ولكن كثيراً ممن يصغون إلى براهيننا يتأثرون بمشاعرهم أكثر مما يتأثرون بعقولهم . فهم فى حاجة إلى وسائل الأسلوب أكثر من حاجتهم إلى الحجج (٣) » .

« وإذن لا يكفى أن يعرف المرء ما ينبغى أن يقال ، بل يجب أن يقوله كما ينبغى (٤) » ، على أن الصفوة تتأثر كذلك بالحجج والأسلوب معاً . فالطريقة التى

(١) Aristote : De Anima, 111 8,432 — وقد تأثر بهذه النظرة الكلاسيكيون ونقاد العرب ، كما سشرح فى أثر نظرية أرسطو فى المحاكاة والصور عند العرب بعد ، ولم تتطور هذه النظرة إلا منذ الرومانتيكيين ، فاستقر معنى الخيال الحديث .

(٢) أول الكتاب الثالث من الخطابة لأرسطو .

(٣) أرسطو : الخطابة الكتاب الثالث ١٤٠٤ أس ١ - ٩ .

(٤) المرجع السابق ١٤٠٣ ب س ١٥ - ١٦ .

بها يقال أمر من الأمور تؤثر على كل حال في طريقة فهمه ولكن ليس للأسلوب تلك الأهمية الكبرى في جلاء الحقائق ، بل إنه يأتي بعد طرق الحاجة . فهو لا يعدو أن يكون شيئاً كمالياً يتعلق بالخيال ، غايته اجتذاب السامعين . زولا يلجأ إليه من يلقي الحقائق خالصة ، كمن يعلم الهندسة مثلاً (١) .

ويفيض أرسطو في أسلوب الخطابة ، ولكن كثيراً مما قاله ينطبق على الخطابة والشعر معاً . ولهذا كثيراً ما يستشهد من الشعر على ما يقول فيها ، على أن أنواع المجاز قد ذكرها أرسطو في كتابه : « فن الشعر » ، ولكنه أطال فيها في الخطابة ، وهو يحيل في كل منهما على الآخر ، وللأسلوب صفات عامة يجب أن تتوافر له ، شعراً كان أم نثراً ، وهناك خصائص أخرى تفرق ما بين أسلوب الشعر وأسلوب النثر ، ثم إن من الأسلوب ما هو حقيقة وما هو مجاز . ومردهما إلى قدرة الكاتب أو الشاعر على الابتكار في الأسلوب وسنعرض ما قاله أرسطو بهذه الأمور الثلاثة على التوالي :

١ - خصائص الأسلوب العامة : هي الصحة والوضوح والدقة .

وصحة الأسلوب (٢) أساس جودة الكلام . وتستلزم هذه الصحة أموراً ، منها صحة استعمال الكلمات التي تربط الكلام ببعضه ببعض : ومن هذه الكلمات متعلقات الفعل والإسم ، بما تشتمل عليه أحياناً من حروف تدخل على الأسماء . فلا يصح أن يدخل فيها تقديم أو تأخير أو فصل بينها وبين معلقاتها بحيث يضطرب المعنى (٣) . ويمثل أرسطو لذلك بجملة للفيلسوف هيراكلتيس Herclitus : « على الرغم من أن هذه الحقيقة على الدوام ، الناس لا يعتقدون فيها (٤) . » فلا يدرى

(١) الخطابة لأرسطو ، الكتاب الثالث ، ١٤٠٤ أ ، س ٩ - ١٢ ، ويصل بالأسلوب فن الإلقاء ، وهو ذو أهمية في المرحيات والخطابة ، ولكن أرسطو يعبه ثانوياً فيها أيضاً ؛ إذ أن أرسطو يعني ، قبل كل شيء ، بما يعطى الأسلوب قيمته الثابتة ، سواء نطق به أم يبقى مقروءاً فقط .

(٢) أنظر : الخطابة . الكتاب الثالث ١٤٠٧ أ س ١٩ - ٢٤ ، ولتعريف أدوات الربط أنظر : كتاب فن الشعر ١٤٥٧ أ س ١ - ١٠ .

(٣) نفس المرجع ١٤٠٧ ب ، س ١٥ - ١٦ ، وهذا هو ما يسمى في البلاغة العربية : « التعقيد اللفظي » ، وهو يؤدي إلى خلل في اللغة ، منشؤه عدم صحة التركيب لغوياً ونحوياً وقد تحدثت عنه جميع كتب البلاغة العربية منذ استقرت علماً . قارنه بكلمة عبد القاهر في دلائل الإعجاز ص ٦٤ : « ليس النظم (نظم الكلام) إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو » .

(٤) الخطابة لأرسطو ١٤٠٧ ب ، س أ وما يليه .

بم يتعلق « على الدوام » : أبالحقيقة أم بالفعل بعدها ؟ وما تستلزمه صحة الكلام أن تسمى الأشياء بأسمائها . ويقصد أرسطو بذلك إلى أنه لا ينبغي أن يأتي المتكلم بكلام عام يحمل وجوهاً كثيرة ، فلا تتم به الفائدة ، إلا إذا قصد المتكلم إلى الغموض ، كما في بعض تنبؤات الكهنة ، أو في الألغاز (١) ، و « للغز أن تتركب ألفاظاً لا يتفق بعضها مع بعض ، وتؤدي معنى صحيحاً . وهذا لا يتأتى بتأليف ألفاظ ذات معانٍ حقيقية ، بل يتأتى باستعمال المجازات ، مثل : رأيت من يلصق بالنار النحاس بالرجل . وهو لغز يقصد به من يستعمل المحجمة Ventouse المصنوعة من النحاس . ثم لا بد كذلك من مراعاة قواعد اللغة الأخرى في الألفاظ : مؤنثها ومذكرها ومفردا ومثنىها وجمعها . .

(٢) وضوح الأسلوب شرط لجودته : لأن الكلام الذي يعجز عن أداء معناه في وضوح ، يفوت الغرض منه (٢) . واللغة تكون واضحة كل الوضوح إذا تألفت من ألفاظ دارجة ، لكنها حينئذ تكون مبتذلة ، وتكون واضحة نبيلة بعيدة عن الابتذال إذا استعملت ألفاظاً غير مألوفة في الاستعمال الدارج ، كالكلمات الغريبة ، أي غير المبتذلة ، والمجاز والألفاظ المركبة ، ولكن يجب القصد في استعمال هذه الكلمات غير المبتذلة في المجازات . فالإفراط في استخدام الكلمات الغريبة ، وفي استخدام المجازات ، ينتج (٣) أثراً هزلياً . واستعمال الكلمات الغامضة — لأنها مشتركة بين معان كثيرة — وسيلة يلجأ إليها السوفسطائيون لتضليل سامعيهم .

واستعمال الكلمات الغريبة والأسماء المركبة والصفات المبالغ فيها أليق بمقام الانفعال ، فيقال عن خطيئة في حال الغضب إنها بالغة عنان السماء ، أو جسيمة . ولهذا كانت هذه الكلمات أكثر لياقة بالشعر منها بالخطابة . وينبغي استعمالها لتوكيد الانفعال أو للسخرية (٤)

(٣) دقة الأسلوب : هي أن يتجنب فيه ما لا مبرر له من ابتذال أو موهو . ولغة الشعر يجب أن تكون بريئة من كل ابتذال ، وعلى الشاعر أن يعتمد إلى الألفاظ غير

(١) أرسطو فن الشعر فصل ٢٢ ، ١٤٥٨ أ ، ص ٢٧ - ٣٠ .

(٢) أرسطو : الخطابة ١٤٠٤ ب ص ٢ - ٣ .

(٣) أرسطو : فن الشعر ١٤٥٨ ب - ١٤٥٩ أ وكذا فصل ٢١ من فن الشعر .

(٤) الخطابة لأرسطو ١٤٠٨ ب .

الشائعة ، لأنه في مقام إثارة الانفعالات : وهذه الألفاظ يجذب أنظار سامعيه ، ثم لأنه يصف عادة مواقف وأشخاصاً فوق ما ألف الناس ، لأن الشعر يصف حياة الأبطال في الملاحم ، ويحاكي ما يثير الرحمة والخوف في المأساة ، وفي كل هذا إثارة لمشاعر ليست مما تجرى به العادة ؟

على أن الأمر ، بعد ، يتعلق بالمواقف في الشعر ، ولا يصح أن يؤخذ على إطلاقه . فبعض مواقف الشعر لا يلائمه إلا اللغة العادية . فلا يصح للشاعر أن يضع لغة سامية على لسان رقيق ، أو فتي صغير ، وفي موضوع مبتذل . ففي مثل هذه المواضع يجب أن يهبط الشاعر بأسلوبه الشعري ، ولكن في أغلب الأحيان يجب أن يسمو به (١) . ويحسن أن يتميز الأسلوب عن اللغة الدارجة بألفاظ وصفات ترفع من شأنه ، على شرط أن يراعى القصد ، والمعنى المراد به ، وإلا جاءت العبارة غثة متكلفة ، بدلاً من أن تكون نيلة مختارة ، وذلك مثل عبارات أليسداماس i damas المتكلفة . فإنه — بدلاً من أن يقول عن شخص إنه يجرى — يقول : « فدفعه قلبه إلى أن يطير بقدميه » . ويسمى الحزن مثلاً : « عبوس القلب القلبي » . ويقول كذلك : « ستره بورق أشجار الغابة » . بدل أن يقول ستره بالورق . ويقول : « وستر عرى جسفه » بدل : ستر جسمه . وفي هذه الصفات والتركيبات تظهر الغثاثة ، والعدم الدقة والنوق . ويتجلى الغموض (٢) .

فعلى الكاتب ، إذن ، أن يجعل فنه مستوراً ، بحيث يشعر المرء أنه يتكلم عن طبيعة لا عن تكلف . والكلام الطبيعي فيه مقنع ، والمضطنع لا إقناع من ورائه ، بل إنه يثير شبهات السامعين ، لأنهم يظنون أن وراء هذا التصنع خدعة ، وذلك كما في أصوات الممثلين على المسرح ، فأبرعهم من بدا صوته طبيعياً يمثل حقيقة الشخص الذي يتحدث عادة ، وكلما بعد الممثل عن طبيعة صوته ، كان أبعد من الفن . فنن المستطاع — إذن — أن يسلك الكاتب منهج البارعين في الفن ، فتبدلو لغته عادية مألوقة لا تكلف فيها (٣) .

(١) لا يصح أن يغيب عن الأذهان أن أرسطو ، حين يتحدث عن الشعر ، إنما يقصد الشعر المرصع في مثل الملحمة والمسرحية لا الشعر الفنائي ، راجع ص ٤٣ — ٤٦ من هذا الكتاب ، وراجع الخطابة لأرسطو ١٤٠٤ ب ، س ١٥ وما يليه ، وكذا فن الشعر لأرسطو أول فصل ٢٢ .
(٢) الخطابة لأرسطو ، الكتاب الثالث ١٤٠٦ أ ، س ١٤ — ٣٦ .
(٣) نفس المرجع ١٤٠٤ ب . س ٢٠ ٢٩ .

وموجز القول أن اللغة دقيقة إذ أدلت على الانفعال والخلق المراد ، وإذا وافقت موضوعها. وموافقتها للموضوع معناه أنها لا تكون مبتدلة في الموضوعات السامية، ولا سامية في الموضوعات المبتدلة ، وألا تضاف إليها صفات تخرجها إلى التكلف والصنعة. ولكي تدل اللغة على الانفعال يجب أن تستخدم لغة الغضب في الإهانة ، ولهجة الضجر والرصانة عند الحديث عن العمق أو الفجور ، ولغة الحماسة عند الحديث عن المجد ، ولغة الخشوع في التقوى ، وهكذا في الحالات الأخرى . وهذه القدرة اللغوية مما يحمل الناس على الاعتقاد فيما يقول المتكلم ، لاستنتاجهم من لهجته أن ما يقوله حق ، حتى لو كان غير صادق في الواقع ونفس الأمر ، هذا إلى أن المتكلم ب لهجة انفعالية ينجح في إثارة شعور سامعيه ، ولو كانت حجته فارغة ، ولهذا يلجأ بعض الخطباء إلى أن يغمر سامعيه بصوته الجمهوري دون أن تحوى عباراته شيئاً ذا بال (١) وإذا استعمل المتكلم العبارات الملائمة لموقفه وطبقته (من رينى أو مدنى ، ومن شاب أو شيخ ، ومن رجل أو امرأة ، والدالة على طريقته في الحياة) ، فإنه يدل بها في الوقت نفسه على خلقه ، وهذا مما يوحى بصدقة إلى الجمهور (٢) .

هذا ، والأمور الثلاثة السابقة - (الصحة والوضوح والدقة) - يجب أن تتوافر في جميع أنواع الأسلوب ، على خلاف يسر في قليل من الاعتبارات الخاصة بالشعر أو النثر . ولكن أسلوب الشعر يتميز عن النثر بشيئين آخرين : هما الوزن ، واستعمال المجازات ، وستحدث عن الأول على حدة ، أما الثاني فستحدث عنه في ثنايا كلامنا في الابتكار في الكلام وطرقه الحقيقية والمجازية :

١ - أسلوب الشعر والنثر : لغة الشعر موزونة . وأوزان الشعر مختلفة ، ولكل وزن ما يلائمه من المعاني والأجناس الأدبية . وأما لغة النثر فليست موزونة . وينبغي ألا تكون الخطبة في عبارات موزونة ، لأن الوزن يقضى - بمظهره المصطنع - على ثقة السامعين في الخطيب ، ويصرف أنظارهم إلى شيء آخر في نفس الوزن . ولكن ينبغي ألا تكون الخطبة خالية من الإيقاع · rythme ، لأنه يساعد على

(١) نفس المرجع ١٤٠٨ أس ١٠ - ٢٥ ، وفي هذا يتجلى ضيق أرسطو بالجمهوريّة وعقليته التي كثيراً ما كثيراً ما تتأثر بما لا صلة له بالحجة والعقل ، وهذا ما عبر عنه في غير موضع ، أنظر : الخطابة ، الفصل الأول من الكتاب الأول وكذا الفصل الأول من الكتاب الثالث ص ٧ - ٨ .

(٢) نفس المرجع ، الكتاب الثالث ، ١٤٠٨ أس ٢٦ وما يليه .

الإقناع . فالنثر إذن ينبغي أن يكون إيقاعياً وغير موزون (١) .

٢- والنثر نوعان : مستمر مطرد ، أو مقسم متقابل . والأول ما ليست فيه وفيات طبيعية بين أجزائه التي لا يربط بينها سوى ألفاظ الربط ، من حروف العطف والتعليق . والموقف الطبيعي يأتي في نهايتها . وهذا النوع من الأسلوب غير مستحسن ، لأنه يستمر غير محدود حتى النهاية . والمرء يجب أن يرى أمامه مواضع لاوقف . وإنما يلهث الناس في السباق قبل أن يروا الغاية ، ولكن حين يرونها يدأبون في السير دون شعور بجهد . ولهذا يفضل أرسطو ، في الخطابة ، العبارة المقسمة المتقابلة الأجزاء ، على أن يكون كل جزء منها غير طويل ، « بحيث يدركه الطرف بنظرة واحدة » : وهذا النوع من العبارة مستحسن سهل الاتباع . أما حسنة فلأن العبارة فيه محدودة ، يشعر السامع أنه أفاد من كل جزء من أجزائها ليصل إلى نتيجة من سماعها . وأما سهولة الاتباع فلأن العبارة يمكن تذكرها بسهولة ، لأنها مقسمة إلى أجزاء ، فهي أشبه بالشعر في تقسيمها العددي ، والشعر أسهل اتباعاً من النثر . على أن كل جزء من الأجزاء يجب أن يستقل بمعنى . ويجب كذلك ألا ينقطع فجأة بالإضافة إلى الجزء التالي . أى لا يكون الفرق بينهما كبيراً في الطول ، كما في هذا العدد لسوفوكليس : « هذه أرض كاليدون » . ومن أرض بليونيز طالعتنا السهولة الباسمة عبر المضيق (٢) . فالجزء الأول من هذه الجملة قصير بالإضافة إلى الجزء الثاني ، وسوء التقسيم فيها قد يوقع في لبس ، فيظن السامع أن كاليدون في جزيرة بليونيز ، وليس كذلك ؛

والجملة ذات الأجزاء يجب أن تكون كاملة المعنى في نفسها ، ومقسمة إلى أجزاء كل منها سهل المنطق في نفس واحد (٣) . والجملة قد تكون بسيطة ، أى ذات جزء واحد . ويراعى فيها ، والحالة هذه ، ما يراعى في أجزاء الجملة ذات الأجزاء من أنها لا تكون جد طويلة أو قصيرة ، إذ لو كانت بالغة الطول لتخلف عنها السامع ، يقف فجأة دون ما يتوقع ، فكأنه عثر وزن .

(١) نفس المرجع ، الفصل الثامن .

(٢) أنظر نفس المرجع ١٤٠٩ ب ، س ١٠ - ١١ ، هذا ويقصد أرسطو أن أجزاء الجملة تكون متقاربة في الطول ، أما تساويها ففيه بحال آخر سيذكره فيما بعد .

(٣) لأن المقام مقام خطابة ، فيحسن أن يكون الجزء في الجملة كذلك وهذا ما يمكن أن يستفاد منه في الجملة المسرحية النثرية ، ، لنفس السبب .

ثم إن الحمل ذات الأجزاء على نوعين : إما مقسمة تقسيماً بسيطاً ، وإما متقابلة : والنوع الأول مثل قول الخطيب اليوناني إزوكراتس Isocrates : « طالما عجبت من الداعين إلى المجتمعات الشعبية ، ومن مؤسسي المبارزة في الصراع » . والمتقابلة ما تضادت فيها الأجزاء بعضها مع بعض ، وقد تستخدم فيها كلمة من الكلمات رباطاً بين الأجزاء السابقة واللاحقة . فثال ما استخدمت فيه كلمة صلة بين الأجزاء المتقابلة قول إزوكراتس : « لقد ساعدوا كلا الفريقين : لا من خلفهم ورائهم فحسب ، بل ومن رافقهم كذلك ، لأنهم منحوا هؤلاء أرضاً جديدة أوسع مما كانت لهم في أوطانهم ، وتركوا لأولئك أرضاً في أوطانهم تكفيهم (١) » . ففي المثال كلمة « الفريقين » ربطت ما بين أجزاء الحملة . والكلمات المتقابلة هي : « خلفهم ورائهم » ، فهي متقابلة مع « صاحبوهم » و « أوسع » متقابلة مع « تكفيهم » .

ومثال الحمل المتقابلة الأجزاء بعامة ، قول إزوكراتس أيضاً : « طالما حدث في مثل هذه المشروعات أن يخيب العقلاء ، وينجح الحمقى » . وكذلك قول إزوكراتس « وقد منحهم الطبيعة وطنهم ، ولكن القانون نفاهم منه » . فالأسلوب في هذه الجملة السابقة حسن ، لأن المعاني في الأفكار المتضاد تفهم في يسر ، وبخاصة إذا وضع بعضها بجانب بعضها الآخر ، ولأن لها ، والحالة هذه ، الطابع المنطقي للحجة . لأن وضع نتيجتين متضادتين في المنطق بعضهما بجانب بعض ييسر عليك أن تحكم بأن إحداها خاطئة . وهذا في طبيعة التضاد .

ثم إن من تلك الحمل ما يتوافر فيه مع الأزواج التكافؤ parisosis وذلك بتساوي الأجزاء في الطول . ومنها ما يتوافر فيه أيضاً تشابه الأطراف Paromoeosis ، وهي ما كانت أجزاؤها متشابهة في مطلع كل جزء أو في مقطعة (٢) . والمتشابهة في

(١) إلى هذا يرجع ما نسيه ألف والنشر . فإن الكلمة التي كانت صلة بين السابق واللاحق من الجملة تضمنت إجمالاً مفصلاً بعد . ويطلق عليه كذلك الجمع والتقسيم ، وله أقسام ، ويتصل به ما يسمى التفريق : أنظر : يحيى بن حزة العلوي : الطراز ، ج ٣ ، طبعة القاهرة ١٩١٤ ص ١٤١ - ١٤٤ .

(٢) راجع في هذا كله الكتاب الثالث من الخطابة ، الفصل التاسع كله . وإلى هذا يرجع وجهان من وجوه البلاغة العربية هما المطابقة والإزدواج . أما المطابقة أو المقابلة فقد حفل بها أرسطو لإرتباطها بالحجة ، ولوضوح دلالة الجمل المشتعلة عليها . راجع هذا الكتاب ص ١١٩ - ١٢٠ - وقد تحدثت عنها كتب البلاغة العربية منذ قدامة الذي يسميها مقابلة ، ويعرفها بأنها « وضع الشاعري لمان يريد التفريق بين بعضهما وبعض الموافقة أو المخالفة . فيأتي في الموافق نفا يوافق وفي المخالف بما يخالف على الصحة ، أو يشرط شروطاً ويعدد أحوالاً يخالف بضد ذلك » . (قدامة بن جعفر : نقد الشعر ، الطبعة السابقة ص ٧٩) ويمثل له في الشعر : =

كلمات الختام هي ما يمكن أن تسميها مسجوعة الأجزاء (١) .

هذا ما يخص أسلوب النثر ، من حيث الإيقاع وما يتبعه من وجوه الصنعة البلاغية . أما ما يخص الأسلوب من وجوه المجاز ومواضع استعماله ، فهي أمور مردها إلى الابتكار ، وإلى النثر أو الشاعر .

وإذا حديث ساقى لم أكتب وإذا حديث سرقى لم آثر
وكذا :

تقاصرهم وحلولين لي ، ثم إنني أتت — بعد — أيام طوال أمرت
ويتصل بكلام أرسطو ما يسمى باللف والنثر ، كما سبق أن أشرنا ، ثم التكافؤ في الشعر على حسب
ما يرى قدامة ، حين يأتي الشاعر بمعنيين متكافئين أو متقابلين سلباً وإيجاباً أو غيرهما من أقدام التقابل ،
مثل :

حلو الشائل وهو سر باسل يحى الزمار صيحة الازمان
ومثل :

حلماء في النادى إذا ما جتتهم جهلاء يوم عجماء ولقاء
ومثل :

وكيف يساوى خالداً أو يناله خيم من التقوى بطمين من الجمر

(أنظر المرجع السابق ص ٨٥ — ٨٦) .

وأما الإزدواج في النثر فأول من فطن له الجاحظ ، وأورد له أمثلة كثيرة : (البيان والتبيين طبعة
السندي ، ج ٢ ص ٦٤) ؛ ولكن أياً هلال عقد له فصلاً خاصاً في الصناعتين ، وقسمه إلى ما هو
متبادل الأجزاء في الطول أو متقاربا ، وينبغي أن يكون الجزء الأخير هو الأطول ، سواء أكان الجزآن
مسجوعين أم لا ، وفصل مع ذلك الأجزاء المسجوعة . ومثل له في القرآن : « ولستم بأخذه ، إلا أن
تفمضوا فيه » ، « وأنه هو أضحك وأبكى ، وأنه أمات وأحيا » (أنظر الصناعتين لأبي هلال السكري
طبعة القاهرة ١٣٢٠ هـ ص ١٩٩ — ٢٠٣) .

ويلحق به التشطير ، ويراد به توازن المصارعين في الشعر ، وتبادل أقدامها ، وأمثلة كأمثلة
الإزدواج في النثر ، كقول الشاعر :

شوق إليك تفيض منه الأدمع وجوى إليك تفيض عنه الأضلع

(المرجع السابق ص ٣٢٧ — ٣٢٨) .

(١) يفهم من عرض أرسطو لمصائص النثر على نحو ما فعلنا أنه لا يحفل بالسيج كثيراً كما حفل
بالمطابقة والازدواج . وقد خص الجاحظ باباً تحدث فيه عن السجع ، فذكر أن الحفظ إليه أسرع ، والآذان
إليه أنشط . (البيان والتبيين الجزء الأول ، طبعة السندي ص ٢٣٢ — ٢٣٦) . ويعد عبد القاهر الجرجاني
السيج والازدواج من الأمور التي تمتد عليها الخطابة . وإن كان يؤثر الازدواج على التزام السجع إلا
ما جاء منه عفواً (راجع : عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة ص ٨ — ١٠ ، وكذا دلائل الإعجاز
لنفس المؤلف ، طبعة المنار ، القاهرة ١٣٣١ هـ ص ٤٠١ — ٤٠٣) .

٢- الابتكار في الأسلوب : وهو مصدر عن موهبة طبيعية أو طول مران . وخير الكلام ما تقلد به على الظفر بأفكار جديدة في يسر . والكلمات الغريبة تروعا ولا تفيد ، بل قد تدخل في باب العجمة إذا كثرت في الكلام . والكلمات المبتذلة لا تثير إلا ما سبق أن علمناه ، والمجاز هو خير ما نقف به على أفكار جديدة . فعندما يدعو الشاعر الشيخوخة : « الغصن الذابل » يثير فيها فكرة جديدة ، وحقيقة جديدة ، بواسطة مبدأ مشترك بين الأمرين هو وجه الشبه (١) . « والمجاز يكسب الكلام وضوحاً وسمواً وجاذبية ، لا يكسبه إياها شيء آخر (٢) » .

ويعرف أرسطو المجاز بقوله : « والمجاز نقل اسم يدل على شيء إلى شيء آخر . والنقل يتم إما من جنس إلى نوع أو من نوع إلى جنس أو من نوع إلى نوع أو بحسب التمثيل . وأعني بقولي من جنس إلى نوع ما مثاله : « هنا توقفت سفينتي » ، لأن « الإرساء » ضرب من « التوقف » . وأما من النوع إلى الجنس فمثاله : « « أجل ، لقد قام أودوسوس بألف من الأعمال المحيدة » ، لأن « ألاف » معناها « كثير » ، والشاعر استعملها مكان « كثير » . ومثال المجاز من النوع إلى النوع قوله : « استنفذ حياته بسيف من نحاس » و « وعندما قطع بكأس متين من نحاس » . لأن « استنفذ » هنا معناها « قطع » و « قطع » معناها « استنفذ » ، كلتاهما تدل على انتزاع الأجل ..

« وأعني - بقولي : « بحسب التمثيل » - جميع الأحوال التي فيها تكون نسبة الحد الثاني إلى الحد الأول كنسبة الرابع إلى الثالث ، لأن الشاعر سيستعمل الرابع بدلا من الثاني والثاني بدلا من (٣) الرابع . وفي بعض الأحيان يضاف الحد الذي تتعلق به الكلمة المبدل بها المجاز . ولإيضاح ما أعني بالأمثلة أقول : إن النسبة بين الكأس وديونيسس Dionysus هي نفس النسبة بين الترس وأرس Ares (أرس إله الحرب عند اليونان ، وديونيسس (٤) إله الخمر) . يقول الشاعر عن الكأس إنها « ترس ديونيسس » ، وعن الترس إنها « كأس أرس » . وكذلك النسبة بين

(١) الكتاب الثالث من الخطابة ، أو الفصل العاشر .

(٢) نفس المرجع ١٤٥٥ ، ١٠١ - ١٠٠ .

(٣) الحياة والشيخوخة حدان ، وكذلك النهار والعشية ، ونسبة ثانيهما - وهو الشيخوخة - إلى الحياة كنسبة الربيع - وهو العشية - إلى النهار . والشاعر يستعمل الرابع بدلا من الثاني فيقول : عشية الحياة بدلا من شيخوخة الحياة ، كذلك يستعمل الثاني بدلا من الربيع فيقول : شيخوخة النهار بدلا من عشية النهار .

(٤) ديونيسس يبدوا أحيانا في شكل تمثال في يده كأس كبيرة كأنها درع صغيرة مستديرة .

الشيخوخة والحياة هي بعينها النسبة بين العشية والنهار . ولهذا يقول الشاعر عن العشية ما قاله أنبادوقليس إنها « شيخوخة » النهار ، وعن الشيخوخة أنها « عشية الحياة » ، أو « غروب العيش » . . ويمكن أيضاً استعمال هذا الضرب من المجاز بطريقة أخرى . فبعد الدلالة على شيء باسم يدل على آخر ، تنكر صفة من الصفات الخاصة بهذا الأخير ، فتلا : بدلا من أن نقول عن الترس إنه « كأس أرس » ، نقول عنه إنه « كأس خمر (١) » .

والمجاز ذو قيمة كبيرة في الشعر والنثر ، ولكن الكتاب أحوج إليه من الشعراء ، لأن مواردهم الأخرى في الأسلوب أنضب من موارد الشعراء (٢) :

ومع أن أرسطو يعرف المجاز بما يجعله قريباً مما نطلق عليه « الاستعارة » ، فإن في الأمثلة التي ذكرها ، ، وفي المعاني التي أوردها ، ما يدل على أنه يريد منه كل ما يتجاوز التعبير الحقيقي البسيط ، فهو أقرب معنى إلى المجاز بعامة :

فالتشبيه : « استعارة » والفرق بينه وبين الاستعارة طفيف . فإذا قلت إن أخيلوس « كر على الأعداء أسداً » كان في قولك تشبيه ، وإذا تحدثت عنه فقلت : « وثب الأسد » كان استعارة . وللتشبيهات فائدة في الشعر والنثر ، ولكنها بالشعر أليق . ويستخدم التشبيه فيما تستخدم فيه الاستعارة ، لأنهما متحدان فيما عدا ما ذكرنا من فرق . وهذه بعض أمثلة للتشبيه . تحدث أندروسيون عن إدریوس Idrieus فقال إنه كان مثل كلب الصيد الثائر أطلق من قيده ، فهو متقض عليكم يعضكم ، فكان إدریوس مثال المتوحش الذي فك عنه قيده . . ومنه تشبيه أفلاطون : « إن هؤلاء الذين يسلبون الموتى يشبهون الكلاب ، يعضون الحجارة التي يرمون بها ، دون أن يمسوا الرامي » . وكذلك في تمثيل أفلاطون لشعر الشعراء بأنه : « يشبه أناساً يعوزهم الجمال ، ولكن فيهم طراوة الشباب » ، فإذا ذبلت هذه الطراوة ضاع كل

(١) أنظر أرسطو : فن الشعر ١٤٥٧ ب ، س ٦ - ٣٢ ، وكلام أرسطو يشمل كثيراً من غروب الاستعارة العربية وترشيحاتها .

(٢) أرسطو : الخطابة ، الكتاب الثالث ، ١٤٠٥ أ س ٤ - ٣ ، ويريد أرسطو بالشعراء شعراء المسرحيات والملحمة ، لأن مواردهم الأخرى كثيرة في الحكايات وحديثها وفي الشخصيات والمواقف وهذا ما يؤكد أن أرسطو إنما كان يعني الشعر الموضوعي لا الفنائي . كما سبق أن أكدنا ذلك ، أنظر ص ٥٤ - ٤٨ .

ما فهم من رونق، وكذلك الشعر إذا حول إلى نثر (١) . . وقد قال ديموستينس Demosthenes عن الأثينيين إنهم كمن أصابهم دوار البحر فوق ظهر السفينة . . وكل هذه الأفكار يمكن أن يعبر عنها بالتشبيه أو الاستعارة . . ولكن الاستعارة التناسبية proportional metaphor أو (التشبيه التناسبي) يمكن أن تطبق بالتبادل على كلا المشبه والمشبّه به ، « مثلاً إذا قلنا : إن كأس الشراب يشبه الدرع بالنسبة إلى ديونيسس ، أمكن أن يسمى الدرع كذلك كأس شراب أرس (٢) » .

والتشبيه أقل أثراً من الاستعارة ، لأنه أطول منها ، ولأنه لا يفيد مباشرة وحده المشبه بالمشبه به ، ولذا يقل اهتمام السامع به . لأن القول — كقوة الحجة — يكون على قدر سرعة الإفادة . وينبغي أن تضع الكلمات النظر أمام عيوننا ، فزى بها الحوادث تسير ، دون أن تقتصر على وصف جانب من الجوانب (٣) . وخير التشبيهات ما يمكن قلبه على نحو ما سبق في التشبيه التناسبي (٤) .

والاستعارة : أقوى أثراً من التشبيه ، ولكن يجب ألا تكون بعيدة المثال ، فلا ينبغي أن يبالغ المرء في البحث عنها حتى تبدو غريبة . ويجب كذلك ألا تكون واضحة كل الوضوح ، وإلا كانت عديمة الأثر ، لأن الناس لا يهتمون بالأقيسة الواضحة كل الوضوح ، وهي التي يعرفها كل الناس ولا تحتاج إلى بحث ، كما

(١) أنظر الجمهورية لأفلاطون ، الكتاب العاشر ٦٠١ ب ، ومعلوم أن أفلاطون حمل على الشعراء في جمهوريته ، سبق أن أشرنا إلى ذلك ص ٢٥ — ٢٨ من هذا الكتاب .
(٢) لفهم هذا المثال راجع ص ١٢٣ من هذا الكتاب ، وراجع في هذا كله الفصل الرابع من الكتاب الثالث من الخطابة لأرسطو . والتشبيه التناسبي وهو ما يسمى في البلاغة العربية « قلب التشبيه » أو « غلبة الفروع على الأصول » أو « الطرد والمكس » كتشبيه الخلد بالورد ، ثم تشبيه الورد بالخلد ، وتشبيه الميون بالترجس ، ثم الترجس بالميون ، ذلك أنهم يحملون الأصل ؟ التشبيه فرعاً ، والفرع أصلاً ، التباساً للطرافة . (راجع الخصائص لابن جني ، مطبعة الهلال ١٣٣١ هـ — ١٩١٣ م ج ١ ، ص ٣٠٨ ، والمثل السائر في أدب الكاتب والشاعر لابن الأثير طبعة بولاق ١٢٨٢ هـ ص ٢٤٩ ، وأسرار البلاغة لعبد القاهر الجرجاني طبعة رشيد رضا ١٣٥٨ — ١٩٣٩ م ص ١٧٧ — ١٩٦) ومن الأمثلة لهذا القلب شعر مصطفى صادق الرافعي :

تقاسمت الحسن إلالاهي ، وانثنى يقاسمها ، فالأمر بينهما أمر
فلشس منها طلعة الحسن مشرقاً وفيها من الشمس التوقد والجمر
فللظي منها مقلتها وجيدها وفيها من الظبي التلفت والذعر

(٣) الخطابة لأرسطو ٢٤١٠ ب ، ص ١٦ ، ٢٠ ، ٢٣ — ٣٥ .

(٤) نفس المرجع ١٤١٣ أ س ٤ وما يليه .

لا يلقون بالا إلى ما هو غريب بعيد المثال . وإنما يهتمون بسماع الأفكار التي نحيط بها بمجرد سماعها ، وليست معروفة من قبل أو ليست حاضرة في الذهن (١) .

وتزيد الاستعارة حسناً إذا توافر فيها - مع ما ذكرنا - « التضاد والتمثيل » ، والتمثيل يكون على نحو ما ذكرنا في التشبيه ، أي يثير المنظر أمام عيوننا . والتضاد يضيف إلى الصورة ، ويساعد على الحكم بين الصورتين ، إذ أنهما تؤديان معنيين متقابلين . ومن بين الأمثلة التي يذكرها أرسطو ما قيل في خطب الرثاء لمن سقطوا في ميدان الحرب من الأثينيين : « ينبغي لليونان أن تقطع شعورها حول فبور من سقطوا في حرب سلاميس ، إذ أن حريتها وشجاعتها دفنتا في نفس القبر » . ثم يقول أرسطو : « ولو أن المتكلم هنا اقتصر على قوله . كان من الصواب أن تبكي اليونان بعد ما قبرت شجاعتها ، لكان في قولي استعارة ، واستعارة تمثيلية (تصويرية) ولكنه بهذا الأزواج في قوله : « شجاعتها » و « حريتها » ، قد صور نوعاً من التقابل يضيف جديداً على الاستعارة . . وفي مثل قولنا : « أينع شبابه » استعارة فيها مبدأ الحياة والحركة . وأقوى منه ما قاله ليكوليون Lycoïeon عن القائد شبرياس ، Chabrias : « ولم يحترموا حتى تمثاله النحاسي ، الذي قام يشفع له هناك » . ففي هذا القول استعارة حية ، فشابرياس في خطر ، وتمثاله يشفع له ، هذا الشيء الذي لا حياة فيه ، يصبح حياً يقص أمجاده على مواطنيه . وفي هذه الاستعارات نرى الأشياء في صورة حركة وحياة ، كأنها مصورة تتحرك أمام عيوننا (٢) ، وهو ما يزيد المعنى قوة تصوير .

وكان من دأب هوميروس في أسلوبه أن يهب الحياة مالا حياة فيه . وفي عباراته تنجلي حيوية التصوير وقوته . ومن الأمثلة التي يذكرها أرسطو عن هوميروس قوله : « طار السهم » و « نفذ سنان الرمح المحنون في عظام صدره » و « إلى قاع الوادي سرعان ما قفز ذلك الحجر القاسي الذي لا يستحي » . والمثال الأخير في وصف حجر

(١) نفس المرجع ١٤١٠ ب س ٢٠ - ٢١ .

(٢) راجع في هذا كله الخطابة لأرسطو ، الكتاب الثالث ، الفصل العاشر ، وأوائل الفصل الحادي عشر . ويمثل أرسطو للاستعارة التي يمزجها التصوير والحركة بقولنا في رجل خير إنه متكامل الجوانب ، لأن هذا يتضمن تشبيه الرجل بمرجع كامل الأضلاع . أنظر أرسطو المرجع السابق ، ١٤١١ ب ، ٢٥ - ٣٨ .

سيسيْفوس Sisyphus (١) . وفيه استعارة تناسيية (٢) ، لأن نسبة الحجر إلى سيسيْفوس كنسبة من لا رحمة عنده إلى الضحية التي يصلحها عذاباً دائماً . وكثيراً ما يصور هوميروس ما لا حياة فيه في صورة الحى ، كما في الأمثلة السابقة ، وكذلك هذا المثال لهوميروس في أمواج البحر : « محدودبة في زوبانها البيض ، أفواجاً تندفع في إثر أفواج دون انقطاع (٣) » . وفي هذا كله يتجلى معنى التصوير البلاغى ، أى تمثيل الشيء أمام عيوننا كأنه يحدث ويتحرك ، وهو المعنى « الدرامى » في التصوير في الاستعارة والتشبيه على سواء ، وهو ما نطلق عليه التمثيل (٤) .

(١) في الأساطير اليونانية أن سيسيْفوس كان ملكاً طاغية ، فحكم عليه في الجحيم بأن يدفع حجراً كبيراً إلى أعلى لبصمده به قمة جبل . وكلما وصل الحجر إلى القمة تدرج وحده ونزل إلى الأسفل . فيدفعه سيسيْفوس من جديد . وهكذا يكون عقاب سيسيْفوس أبدياً ، وقد صار هذا مثلاً لمن يبذل مجهوداً شاقاً لا نتيجة له . أنظر : Homer, Odssey Xi, 958

(٢) الإستعارة التناسيية كما يشرحها أرسطو أقرب ما تكون إلى الاستعارة المكنية في البلاغة العربية القديمة ، فن مثال أرسطو السابق نقول أنه شبه الحجر بإنسان قاس لا قلب عنده ، وحذف الإنسان ورمز إليه بشئ من لوازمه هو القوة . لكن الاستعارة المكنية في العربية مراعى فيها اللفظ الذى تجرى فيه ولذا كانت الحدود بينها وبين الاستعارة التصريحية غير فاصلة دائماً . إذ يمكن في مثال أرسطو أن نعتبره استعارة في القوة ، ولكنه إجراء لا يعطى المعنى قوة التصوير المرادة .

(٣) أنظر : Homer : Iliad VIII, 299 أرسطو : المرجع السابق ص ١٤١١ - ١٤١٢ ، وهذه الأمثلة يدخلها أرسطو في الاستعارة ، وتطلق عليها البلاغة الحديثة اسم « التشخيص » persification لأن لها خصائص تتصل بالحالات العاطفية ، وبها تتميز عن الاستعارة ، وقد قلنا شيئاً عن هذا « التشخيص » في كتابنا : الحياة العاطفية بين المذرية والصوفية ، وسنشرح هذه الحسالات في كتابنا : علم الأسلوب أو البلاغة الحديثة ، وقد فطن عبد القاهر الجرجاني لشيء من هذا القليل تكلم عما ينزل منزلة العاقل ، ورأى أنه جدير بأن يفرد له باب . (أنظر عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة ، طبعة رشيد رضا ، ص ٣١ - ٣٢) .

(٤) وقد رأينا كيف أن أرسطو يرى أن أنواع المجاز ينبغي أن تمثل أمام عيوننا المنظر ، وتصوره يفيض بالحياة والحركة ، وقد فطن لهذه المعاني عبد القاهر الجرجاني فيما سماه التمثيل في التشبيهات والإستعارات ، وهو تمثيل المعانى المعقولة محسوسة حية ، ولذا يقرن التمثيل في كلامه بالتصوير ، ويشرح وجه الحسن في قول الشاعر :

فأصبحت من ليل الغداة كقبايض على الماء خائته فروج الأصابع

بأنه ينقل الخبر إلى العيان ، فتتمثل المشاهد أثرها في تحريك النفس ، ويضرب لذلك مثل كأنه شرح الكلام أرسطو : بأنه لو كان الرجل مثلاً على طرف نهر ، فأدخل يده في الماء وقال : أنظر ، هل حصل في كفى من الماء شيء ؟ كان لذلك ضرب من التأثير الزائد على القول والمنطق ؛ وكذلك التمثيل في الاستعارة . ويرى أن الجمع بين الشكل وهيئة الحركة مما يزيد الكلام حسناً في التشبيه والاستعارة . ويمثل في الاستعارة بقول الشاعر :

والاستعارات — كما سبق — مأخوذة من أشياء متشابهة . ولكن ينبغي ألا يكون وجه الشبه واضحاً كل الوضوح في الاستعارة والتشبيه على سواء ، بل يدرك بالتأمل ، شأن الفيلسوف الذى يدرك بفكره صلة بين الأشياء المتباعدة . وذلك كما يقول الفيلسوف الفيثاغورى أرشيتاس Archytas على سبيل التشبيه : « إن القاضى كالحراب في المعبد ، في أن المظلوم يلجأ إلى كليهما آملاً في الإنصاف » . وعلى سبيل الاستعارة يقول الخطيب اليونانى لزوكراتس — في كلامه عن السلطات — إنها « متعادلة » ، إذ هو بهذا القول يوحد بين شيئين هما في الحقيقة متباعداً كل التباعد ، وهما : التساوى بين سطوح الأشياء المحسوسة ، والتساوى بين القوى السياسية (١) .

هذا ، والأمثال استعارة ، لأنها استعارة حالة من نوع إلى نوع ، كأن تقول في رجل أراد أن يجلب لنفسه نفعاً بعمله فكانت عاقبته الحسران : « رجل الكرباتوس Carpathus وأرانبه (٢) » .

ويعد أرسطو المبالغات الناجحة من باب الاستعارات . ويمثل لها بقول هوميروس (Hilad, ix 385) : ... على الرغم من أنه أعطانى كثيراً كالتراب أو كرم البحر . « ويقول هوميروس أيضاً (Hild, ix 388-390) « أما تلك حفيدة أتريوس ، فلن أتزوج منها أبداً ، نعم ، على الرغم من أنها أجمل من أفروديت الذهبية . . . » . والمبالغات — فى رأى أرسطو — أليق بالشبان ، لأنها تصور خلق الحماسة ، ولهذا كثيراً ما تستخدم للدلالة على الغضب ، وهى لذلك لا تلائم الشيوخ (٣) .

« إذ هم ألقى بين عينيه عزمه ونكب عن ذكر المواقب جانباً
ثم يقول : إنه « أراك العزم واقفاً بين العنين ، وفتح إلى مكان القول من قلبك باباً من العين » .
(أنظر : عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة ، نفس الطبعة السابقة ، ص ٩٦ — ١٠٨ وص ١٥٧ — ١٦٠) .

(١) الخطابة لأرسطو ١٤١٢ أ س ٩ — ١٨ .
(٢) نفس المرجع ١٤١٣ أ س ٨ ، وأصل المثل أن ذلك الرجل جلب في الجزيرة أرانب بنية النفع ، فكانت سبب الطاعون ، وفي كتب البلاغة العربية أن المثل استعارة لأن مضربه مشبه بمورده . كأن تقول لمن ضيعوا الفرصة على أنفسهم ثم جاءوا يطلبونها بعسء أو أنها : « الصيف ضيعت ألبن » (بكسر التاء) ، لأنه في الأصل خطاب امرأة كانت زوجاً لرجل موسر ، فكرهته ، فطلقها . تزوجت بملقى ، وأرسلت تستجدي زوجها الأول ، فقال ، هذه الجملة لها ، فصارت مثلاً لمن ضيع الشيء في وقته ، وجاء يطلبه بعد فواته .
(٣) نفس المرجع ١٤١٣ أ س ٢٠ وما يليه ، ولا ينبغي أن يغيب عن أذهاننا أن أرسطو يتكلم هنا في الأسلوب ، فهو لا يقصد مطلقاً المبالغة التي تصل إلى حد تزييف الحقائق ، وإلا كان هذا ضاراً بالتصوير ، —

ومما يستملحه أرسطو في الأسلوب ، ويعطيه قيمة الجاز ، الإلغاز : وهو أن تركيب ألفاظ لا تتفق مع بعضها البعض تؤدي معنى صحيحاً (١) . ومنه أن تذكر

= وقد سبق أن بينا معنى المستحيل في الشعر ومتى يجوز لشاعر أن يصوره ، بحيث لا يضر بتصوير الحقائق ، وبحيث يزيد في قوة المحاكاة من جانبها الفني ص ٥٦ - ٦٠ من هذا الكتاب . ويتحدث أرسطو في الخطابة في مواضع التعظيم والتنظيم والتخفيف في الخطابة الاستدلالية ، فيقول مثلاً : المدح خطاب يكشف عن عظمة فضيلة من الفضائل ، فيجب أن يبرهن فيه على أن الأعمال فاضلة . . . ومن وسائل التعظيم مثلاً بيان أن المدح هو الوحيد الذي فعل النبيل ، فيأخذ الحجج من الملابس والاعتبارات الخاصة بزمان الفعل ، وما أثار العمل في خيال من شاهده من آيات الهبة والشرف . . . وما بين الخطيب في هذا مقارنة مدوحة بالمشاهير من الناس إذا سكن . وإلا قانونه بمن لهم اعتبار بحيث يكون مساوياً لهم . (أنظر الخطابة : ١٣٦٧ ب - ١٣٦٨ أ) ، وقد سبق أن شرحنا صلة الشعر الوثيقة بالحقيقة ، وادراك أرسطو لوظيفة الأدب والفن وفنونها عامة ، أنظر صفحات ٣٤ - ٣٩ ، ٣٦ - ٣٩ ، ٥٤ - ٥٥ ، ٧٢ - ٧٧ من هذا الكتاب وهذا الإدراك مخالف تماماً لما فهمه النقاد العرب من مدح أرسطو للمبالغة ، لأن لأرسطو إنما قصد إلى تصوير إحساس أو شعور خاص بمعنى جزئي ، أي الإيحاء بقوة المعنى في نفس القائل ، قوة تؤديها المبالغة غير أداء ، والمبالغة غير أداء ، ولعل في ذاته بعد ذلك صحيح إذا روعيت سلاسله ، في الأمثال التي ذكرها أرسطو يريد هوميرون في المثال الأول كثرة المطاء . حتى أن العدد يضيق به ، فيعبر عن تلك الكثرة بالتراب أو برمل البحر ، وفي المثال الآخر يريد القائل أنه لا يتزوج من تلك الفتاة ولو كانت أجمل من أنثى ديت . أين هذا من مبالغات بعض شعراء العرب التي يمتدحها النقاد والتي تشوه الحقائق أحياناً في تصوير قوة المسلح أو شجاعته بصورة لا نصيب لها من الصحة . على أننا سبق أن قلنا أن أرسطو إنما عني ، في كل ما كتب عن الشعر ، الشعر الموضوعي لا الفني .

وعلى ذلك فلا استشهاد بما ورد في كتاب فن الشعر على تبرير التناقض في كلام شاعر في موقف ، أو على الغلو في التعبير ، خلط وقصور ، لأن أرسطو لم يقصد في شعره إلى شيء من ذلك ، وإنما تحدث عن المبالغة الفنية في الخطابة فقط كما شرحنا . وعلى هذا نمسد كلام قدامة بن جعفر في استحسانه المبالغة وإشاراته إلى استحسان شعراء اليونان لها وأنهم قالوا : أصدق الشعر أكذبه ، غير صحيح الإسناد إلى أرسطو إطلاقاً . (راجع نقد الشعر لقدامة بن جعفر ص ٣٧) ويتبعه أبو هلال العسكري في استحسانه الغلو : وهو ذوق العرب في المديح . حين يصفون على المدح ما يجافي الحقيقة ، في المواقف التي لا تتم عن شعور صادق ، وإنما تدل على مجرد وهم على ذوق سقيم ، مثل :

فمى لو ينادى الشمس ألقت قناعها أو القمر الاري لألق المتقالدا

(أبو هلال : الصناعتين ص ٢٨٠ - ٢٨٧) .

ويشرح عبد القاهر الجرجاني رأى من يرى أن غير الشعر أكذبه ، ويفسر ذلك بأن الشعر لا يلتزم حدود المنطق بإقامة البراهين على ما يقال ، إذ الشعر من حيث هو شعر لا يكتب فضلًا ونقصًا ، وانحطاطًا وإرتفاعًا ، بأن ينحل الوضع من الرفعة ما هو منه عار ، أو يصف الشريف بنقص أو عار ، ويمارسه بالرأى الذي يزن الشعر بميزان الصدق ، وبعد أن يبين نحيج الرأيين يتصر للرأى الأخير ، (راجع أسرار البلاغة لعبد القاهر الجرجاني ، طبعة رشيد رضا ، ص ٢٣٥ - ٢٣٨) ، وكل هذا لا سبيل إلى أرسطو إلا في حدود ما ذكر في الخطابة فقط على نحو ما شرحناه .

(١) أنظر الشعر ١٤٥٨ أ ص ٢٢ - ٣٥ .

كلمة ذات معنيين مرتين في جملة ، بحيث يراد بها في المرة الأولى معناها المتبادر ، وفي المرة الثانية معناها الخفي . مثل كلمة arke لها معنيان : امبراطورية وبدء ، وذلك في قول لزوكراتس . إن امبراطوريتهم arke كانت بدء arké متاعبهم . ومثل قول الشاعر أنا كساندريس anaxandres : « الموت أجدر بك ، قبل أن تأتي أفعالا تجعله أجدر بك » . فإن معناه أنه ينبغي أن يموت المرء قبل أن يأتي أفعالا محرمة تجعله يستحق عليها الموت . وهنا فرق بين الجدارة الأولى لأن معناها اللياقة ، على حين الجدارة الثانية معناها استحقاق عقوبة ، وكذلك فرق بين الموت بمعناها الأول وبمعناها الثاني ، فالأول موت طبيعي ، والثاني هو القتل عقوبة . ويجب أن تقوم قرينة على المعنى المراد ، وأن تكون العبارة قصيرة ، وينبغي أن تشتمل على طباق ، لتفيد فكرة طريفة سريعة المأخذ ، ولتكتسب حيوية وقوة (١) .

هذا ، وأسلوب الخطابة يختلف عن أسلوب الكتابة . فالأول يعتمد على فن الإلقاء ، ولذلك كان أكثر قبولاً للطابع « الدرامي » ، وكثيراً ما يهدف لإثارة الانفعال وتصوير الأخلاق . أما أسلوب الكتابة فهو أكل ، ولو أن الخطب كتبت لبدت أقل قيمة في الأسلوب ، لأنها تفقد بعض مقوماتها التي يعتمد عليها في إثارة الشعور ، من مثل فن الإلقاء وما يتبعه من تغير نبرة الصوت . ولهذا كان من المؤلفين في الأسلوب الكتابة التكرار وفصل الحمل ، بدلا من وصلها في الأسلوب الكتابي . ويصحب هذا التكرار والفصل تغير في نبرة الصوت بحيث تناسب المقام ، ويقصد بها التأثير عن طريق « درامي » ، مثل : « هذا هو الفاجر من بينكم ، الذي غرر بكم ، الذي خدعكم ، الذي قصد إلى خيانتكم إلى أقصى حدود الخيانة » . وكذا الشأن في الحمل المفصولة ، مثلا : « أتيت إليه ، رجوته » . مثل هذه الحمل يجب أن تمثل ، لا أن تلقى مجرد إلقاء بصوت رتيب . وعلى الرغم من أنها تحتوي على فكرة واحدة ،

(١) الخطابة لأرسطو ١٤١٢ ب ، وقد انتفع بهذا قدامة بن جعفر ، وهو من أوائل من تأثروا بأرسطو . من العرب ، فهو يفرّد باباً للألفاظ ، ويرى أنه رياضة الفكر في تصحيح المعاني ، وإخراجها عن المناقضة والفساد إلى معنى الصواب والحق ، مع الفتنة في ذلك ، أو استنجاد الرأي في استخراجها ، ويمثل له بقول الشاعر :

وب ثور رأيت في جحر نمل ونهار في ليلة ظلماء

والمراد بالثور قطعة جبن ، وبالنهار فرخ الجباري . وهو لا يشترط فيه ما اشترطه أرسطو ، وهذا ينحدر به إلى التلاعب بالألفاظ ، ومواراة القصد عندما يرمى المتكلم إلى التعمية في كلامه ، (نقد النثر

ص ٦٧ - ٦٩)

(م ٩ - النقد الادبي الحديث)

فهى توحى مع ذلك بأن أشياء كثيرة قد فعلت . فكما أن الوصل يدخل جملا كثيرة فى حكم واحد ، يفعل الفصل عكس ذلك ، فيوحى بأن الشيء الواحد أمور متعددة ، فيجعله أكثر أهمية . فإذا قال الخطيب مثلا : « أتيت إليه ، تحدثت معه ، توسلت إليه » ، ظن السامع أنه قد قام بأمور متعددة ، فإذا عقب الخطيب بعد ذلك : لكنه لم يلق بالآلى شىء مما قلت » ، أحدثت الحملة الأخيرة أثرا أقوى نتيجة لدى السامعين . وإلى هذه الوسائل الخطابية جرى هوميروس فى شعره حين قال : نيريوس (١) قاد كذلك من سيمويس (٢) Simois ثلاث سفن محكمة الصنع . نيريوس بن أجلايا Aglaia (٣) ، وابن كاروبوس Charpus ذى الوجه المنير . نيريوس أتى رجل فى كل ما أنجبت سواحل طروادة (٤) .

ووسائل هوميروس الخطابية فى المثال السابق هى الفصل ، وتكرار نفس الاسم . وإذا قام المرء بأفعال كثيرة ، تبع ذلك اسمه مرات كثيرة ، ولهذا يفكر الناس ، إذا ذكر اسم لمرء مرات كثيرة ، أنه قام بأفعال كثيرة . وبهذه الوسيلة رفع هوميروس فى مثاله السابق من شأن نيريوس ، وخلد ذكراه ، على الرغم من أنه لم يذكر عنه كلمة واحدة فى أشعاره فى غير الموضع السابق .

والخطابة القضائية أقل أنواع الخطابة حاجة إلى وسائل الصنعة الخطابية ، ولذا كان أسلوبها أقرب إلى الأسلوب الكتابى ، وبخاصة إذا كانت موجهة إلى قاض واحد . وإنما يحتاج إلى الصنعة الخطابية فى الخطابة المتوجه بها إلى الجماهير ، لأن المعنى « الدرامى فيها أظهر ، ولذا تتطلب إجادة الإلقاء وجهاة الصوت (٥) .

(١) نيريوس Nerius إله البحر ، يصور فى صورة رجل هرم ، حلو السمائل محب للسلام والعدل ، وبنتاه يسمين النيريين ، وهن عرائس البحر . وله القدرة على تشكيل نفسه بأشكال مختلفة ، انظر : L. Commelin : Mytologie Grecque et Romaine, P. 129 - 130

(٢) فرع من فروع نهر اكزانته Xanthe فى آسيا الصغرى ، المرجع السابق ص ١٥٩ - ١٦٠ . (٣) من بنات جويتر فى الأساطير الإغريقية ، ومعناها باليونانية « المشرقة » ، وهى إحدى ثلاث بنات (الأخريان هما : Thalie وافروسين Euphrosyne) وهن يمثلن الجمال والأناقة ، ويصورون فى صور فتيات جنيلات عرايا من الثياب ، فى يد إحداهن وردة ، وفى اليد الثانية زهرة نرد للعب ، وفى يد الثالثة غصن ريحان (المرجع السابق ص ٨٨ - ٨٩) .

(٤) انظر : Iliad II, 671 - 73

(٥) سبق أن ذكرنا أن أرسطو يعد الجماهير فى مستوى ثقافى أقل مما عليه الصفوة ، ولذا يسهل التأثير فيها بوسائل الإيحاء والصناعة الخطابية ، ولهذا لا يناسبها الأسلوب الكامل المفصل ، راجع فى كل ذلك أرسطو : الخطابة ١٤١٣ ب .

وما ذكرناه - قبل - من وجوه بلاغية ووسائل خطابية - ومنها الإيقاع في النثر ، وحسن اختيار الكلمات بحيث تكون مؤلفة من كلمات مألوفة يداخلها من آن لآخر كلمات نادرة - كل هذا هو ما يقف عليه جمال الأسلوب ، هذا إلى ما ذكر قبل خاصاً بصحة الأسلوب ودقته ووضوحه . ويجب ألا يقصر الأسلوب عن المعنى المراد فيكون مقتضياً ، وألا يطول دون فائدة فيؤدى إلى الغموض لأن كلا الأمرين يضران بدقة الأسلوب التى تحدثنا عنها فيما سبق ، على حسب ما ذكره أرسطو (١) .

وقد أورد أرسطو - فى ثانيا حديثه عن المسائل السابق ذكرها - نصائح قيمة تمت بصلة إلى الوسائل الخطابية ، وينبغى أن نشير هنا إلى شيء منها .

فقد تتولد فى الجماهير مشاعر بوسائل يستخدمها كتاب وخطباء ، وقد يستثون استخدامها إلى ما يصل إلى حد النفور منها والضيق بها ، كأن يقولوا : « من ذا الذى لا يعرف هذا ؟ » ، أو « معلوم لكل إنسان . . » ، فيخجل السامع من جهله فيقاسم الخطيب رأيه ، ، ليشاركه فى معرفة ما يعلمه كل الناس (٢) . ويجذب أرسطو الإفادة من طريقة شاعر الملاحم اليونانى أنتيماكوس Antimachus - وطريقته هى أنه حين يصف شيئاً يعدد الصفات التى ليست فى نفس الشيء . وبهذه الوسيلة يجد الخطيب دائماً ما يقوله حين يقارن حاله وحال الآخرين ، فيبنى الصفات الطيبة أو الخبيثة حين يصف خمسة أو نفسه على حسب المقام (٣) .

وخبر طريقة لمنع السامعين من الاعتقاد فى أنك تبالغ فى كلامك ، هى الطريقة التى يلجأ إليها الخطباء من قديم ، من أنهم ينقدون أنفسهم نوعاً من النقد فى مواضع إذ يوحى هذا النقد بثقة السامع فيهم أنهم على علم بما يفعلون ، وأنهم ينصفون من أنفسهم .

وينبغى ألا يجمع الخطيب بين جميع وسائل الابتكار المناسبة لمعنى واحد . لأن هذا مظهر التكلف ومدعاة للسخرية منه . فإذا اختار الخطيب ألفاظاً خشنة جزلة

(١) نفس المرجع ١٤١٤ س ١٨ - ٢٧ .

(٢) نفس المرجع ١٤٠٨ أ س ٣٢ - ٣٦ .

(٣) نفس المرجع ١٤٠٨ أ س ٢ - ٩ .

التلأثم ما يقصد من معنى ، فلا ينبغي أن يصحب ذلك خشونة في الصوت أو انقباض في السحنة . وذلك لئلا يلحظ الجمهور طابع الصنعة . وبهذا يؤثر فن القول أثره ويظل مع ذلك غير ملحوظ من جمهور السامعين . على أنه من المؤكد أن التعبير عن المشاعر الرقيقة بطريقة جافة في الإلقاء والصوت ، كالتعبير عن العواطف القوية بطريقة رقيقة ، كلاهما لا يتيسر به إقناع (١) .

ذلك موجز ما قال أرسطو خاصاً بصحة الأسلوب ووضوحه ، ودقته وبخاله ، وقد راعى أرسطو ، في كل ما قال ، كثيراً من تفاصيل مطابقة الكلام لمقتضى الحال . ويتصل بهذا ما يورده أرسطو خاصاً بترتيب أجزاء القول . وكلام أرسطو فيه خاص بالخطابة ، ولكنه يعين على معرفة تنسيق أجزاء القول كله ، وهو ما بقى لنا أن نسوق خلاصته .

(١) نفس المرجع ١٤٠٨ ب س ١ — ١٠ ، ويسمى في البلاغة العربية تأليف اللفظ مع المعنى . وهو أن تكون الألفاظ لائقة للمعنى المقصود ومناسبة له ، فإذا كان المعنى فخماً كان اللفظ الموضوع له جزلاً ، وإذا كان المعنى رقيقاً كان اللفظ رقيقاً . فإن كان المعنى وعداً وزجراً أو تهديداً ، أو إزال عقاب ، أتى فيه بالألفاظ الغريبة الجزلة ، وإذا كان المعنى وعداً وبشارة أتى فيه بالألفاظ الرقيقة العذبة ، وهذا كقول له تعالى : « قالوا باقه تفتق يوسف حتى تكون حرضاً أو تكون من الهالكين » فلما كان مفخماً لمطبيب ومهولاً له ، وخيف على يعقوب من دوام حزنه ، جاء بالألفاظ الغريبة ، كقوله « تفتق » و « حرضاً » وهو الإشفاء حل الهلاك ، مع الكافات المتوالية وجالضاد ، لمناسبتها للتفخيم . وكما قال زهير :

أثنى سلفاً في معروس مرجل ونؤيا كجذم الحوض لم يشلم
فلما عرفت السدار قلت لربمهما ألا أنعم صباحاً أيها الربيع وأسلم

فالبيت الأول ألفاظه غريبة لما كان المعنى المقصود جزلاً ، لكونه غير معروف مجهولاً حاله ، فلما عرف أتى في البيت الثاني بما يلائم المعنى من رقة اللفظ وحسنه ورشاقته ، لما فيها من البيان والظهور وكثرة الإستعمال . (أنظر : يحيى بن خزيمة العلوى : الطراز ، طبعة القاهرة ١٩١٤ ج ٣ ، ص ١٤٤ — ١٤٦) والبلاغة الحديثة تولى هذه الناحية أهمية كبيرة ، وهي ملحوظة لدى كبار الكتاب ، وهي ناحية الإيجاء بجرس الأصوات . وستحدث فيها في شيء من التفصيل عندما نتحدث في صياغة الشعر في الفصل الثاني من الباب الثالث من هذا الكتاب .

غير أن التمثيل في هذا المقام بشعر زهير السابق غير صحيح ، لأن معاني الألفاظ في البيت الأول ليست غريبة لدى العرب ، وإن بدت غريبة لدينا الآن .

(٢)

أجزاء القول وترتيبها

لكل كلام جزءان جوهريان ، هما عرض الحالة ثم البرهنة عليها . ولا يمكن الاستغناء بأحدهما عن الآخر ، ولا تقديم ثانيهما على أولهما ، لأن البرهان لابد أن يلي الحالة التي يراد أن يبرهن عليها . وهناك أجزاء أخرى خاصة ببعض أنواع الخطابة دون بعض . ففي الخطابة القضائية قصة متعلقة بما جرى من أحداث يراد نفيها أو إثباتها . وفي الخطابة الاستشارية - وهي الخطابة السياسية - مقارنة بين حجج الخصوم ، حيث الجدال محتدم بين سياستين مختلفتين . وقد يكون فيها مجال للأنهام والدفاع ، ولكنه غير فسيح في الخطابة السياسية ، إذ أن مكانه الخطابة القضائية . ويندرج في البرهان مقارنة الخطيب حاله بحال الخصم ، وتفنيد حججه ، وتعظيمه لشأن نفسه ، إذ أن من يفعل ذلك يبرهن على شيء ما . والمقدمة لا يحتاج إليها دائماً ، كما أنها قد تكون لا صلة لها بجوهر الموضوع . وكذلك الخاتمة لا يحتاج إليها غالباً في الخطابة القضائية ، ولا في الكلام القصير ، ولا في حقائق يتيسر تذكرها دون حاجة إلى اختصارها في الخاتمة (١) . وينتج من هذا أن الجزأين الجوهريين هما عرض الحالة والبرهنة عليها ، وقد يزداد عليهما مقدمة في البدء والخاتمة في آخر الكلام ، وبهذا تكون أجزاء القول - بعامة ثلاثة (١) المقدمة . (٢) الغرض ، وأقصد به ما يشمل عرض الحالة والبرهنة عليها ، والقصة في الخطابة القضائية ، والمدح والذم في الخطابة الاستدلالية ، والتنفيذ ومقارنة الحجج في الخطابة السياسية أو الاستشارية (٣) ثم الخاتمة . وسنخصص كل منها ببيان وجيز .

١ - المقدمة : وهي في الخطابة بدء الكلام ، وهو نظير المطلع للقصيدة ، والمدخل في المسرحية ، والاستهلال والموسيقى . وللملاحم كذلك مدخل مثل مدخل المأساة والملهية ، ويهدف هذا المدخل إلى التمهيد للموضوع ، لئلا تبقى عقول السامعين مغلقة دونه ، وذلك ليتسنى لهم متابعة ما يعرض عليهم من براهين وأحداث .

(١) الخطابة لأرسطو . الكتاب الثالث ، فصل ١٣ .

(٢) نفس المرجع ١٤١٤ ب ، ١٩ - ١٤١٥ أ س ١١ - ١٨ ، وأنظر ملخص الإلياذة والأوديسيا

هامش ص ٨٨ - ٨٩ من هذا الكتاب .

(٣) للخطابة الاستدلالية أنظر ص ٩٥ - ٩٦ من هذا الكتاب .

فهوميروس يبدأ هكذا ملحمته : « الإلياذة » . تغنى ، يا إله الغناء ، بغضب البطل » وهو ما يشعر بموضوع الإلياذة ، وهو غضب أخيلوس . ويبدأ هكذا « الأوديسيا » : قصي على ، أى إلهة الشعر من أخبار . . . » وهو ما ينبىء عن أن موضوعها معرفة أخبار أودوسيوس فى عودته .

وتختلف المقدمة فى الخطابة على حسب أنواعها . فى مقدمة الخطابة الاستدلالية (٣) يؤتى بقطعة مدح أو نقده ، أو بنصيحة أو برأى لعمل شىء أو لتجنبه . فمثل المدح ما بدأ به الخطيب اليونانى الصقلى جورجياس Gorgias فى خطبته الأولمبية : « إنكم لحديرون بالإعجاب البالغ المدى ، يا رجال أثينا » . وعلى العكس من ذلك لام لزوكراتس اليونانيين على أنهم يجازون على التفوق فى المبارزة ، ولا يمنحون أية مكافأة على التفوق الفكرى (١) . وقد يتبدأ فى هذا النوع من الخطابة ، كأن يقال : « ينبغى أن نمدح أولئك الذين لم يظفروا بحب الشعب ، ولكنهم لم يكونوا أهل سوء ، فكانوا على خلق لم يقدره الشعب ولم يلحظه ، مثل الإسكندر بن بريام » . ويمكن أن نبدأ فى هذا النوع من الخطابة بما يبدأ به المحامون فى ساحة القضاء ، بأن نطلب من المستمعين أن يعذرونا فى حديثنا فى شىء صعب ، أوله طابع المزاعم ، أو مبتدل . وفى الخطابة الاستدلالية يستوى — فى كل ما سبق — أن تكون المقدمة لها صلة بالموضوع أو لا صلة مباشرة لها به (٢) .

وأنواع المقدمات الأخرى تعالج نفس الغرض ، ويمكن أن تستخدم فى أى نوع من أنواع القول . وهى تخص إما المتكلم ، أو الخصم ، أو السامعين أو الموضوع .

فالمقدمات الخاصة بالمتكلم أو بخصمه يقصد منها نفي مزعم من المزاعم أو إثارته . ويبدأ الدفاع بنفس هذه المزاعم ، وذلك أن على المدافع أن يزيح كل عقبة من طريقه . فيستبعد كل مزعم ضده . أما الاتهام فيبدأ بشىء آخر ، وإذا كان يريد إثارة مزعم . فليأت به آخر ، ليتذكر القضاة ما قال .

والمقدمة التى يقصد بها السامعون تهدف إلى توكيد نياتهم الطيبة ، أو إثارة مشاعرهم ، أو اجتذاب أنظارهم إلى خطورة الحالة ، أو تسليتهم . ووسائل تهيئة

(١) نفس المرجع ١٤١٤ ب ، س ٢٠ — ٣٤ .

(٢) نفس المرجع ١٤١٤ ب ، س ٣٥ وما يليه ، ١٤١٥ أ ، س ١ — ٨ .

السامعين لقبول الخطاب كثيرة . فمنها إحياء الخطيب بمشاعر طيبة عن خلقه ، أو أن ما يقوله يهمهم ، أو يتفق وطبيعتهم .

ويجب أن يراعى أن كل هذا لا صلة له بموضوع الخطابة نفسه . ولهذا تتفق مثل هذه المقدمات مع ميول ضعف العقول . أما إذا كان السامعون أرقى منزلة ، فلا حاجة في المقدمة لسوى موجز للموضوع ، يقوم من كلام الخطيب مقام الرأس من الجسد ، على أن أى جزء من أجزاء الخطابة صالح لأن تهب فيه بوعى السامعين إذا لم تجد عندهم يقظة كافية . فتقول مثلاً : « والآن أطلب منكم أن تعوا هذه المسألة ، فهي من الأهمية الكبيرة لكم بقدر ما هى لى (١) » .

وفى مقدمة الخطابة الاستشارية - وهى الخطابة السياسية - يقول الخطيب شيئاً عن نفسه ، أو عن خصومه ، أو يثير فى السامعين بعض المزاعم أو يحوها ، ليكونوا أكثر قبولاً لما يقول . وطبيعة الخطابة القضائية تجعل هذه المقدمات جد (٢) نادرة . وإذا أراد الخطيب أن يححو مزاعم خصمه ، فله أن يثيرها فى شكل افتراضات واعتراضات ، ويمكن أن يوجهها مباشرة ، بأن يعترف بأن ما فعله ليس خطأ ، أو أنه لم يقصد إليه ، أو أن ضرره ليس كبيراً ، أو أن له ضرراً ولكنه يجلب منافع أكبر من الضرر ، أو بأن يشرح الدوافع الطيبة التى دفعت به إلى القيام بالفعل ، ويفند بها مزاعم خصمه إذا كان قد افترى عليه زاعماً أنه كانت له دوافع أخرى غير طيبة (٣) . وقد ظهر من كل ما ذكرنا فى المقدمة أنه يحتاج إليها أكثر كلما كان السامعون أقل منزلة فى الفكر ، وأنه لا داعى فيها إلى التكلف ، وإذا كان السامعون على مكانة فى الفهم ، حسن أن تذكر لم فكرة موجزة فى الموضوع ، وإذا كان موجزاً بطبيعته أمكن الاستغناء عن كل مقدمة ، اكتفاء بمعالجة الموضوع نفسه (٤) .

(١) نفس المرجع ١٤١٥ أس ٣٤ - ١٤١٥ ب ، س ١ - ١٢ .

(٢) نفس المرجع ١٤١٥ ب ، س ٣٢ وما يليه .

(٣) الخطابة لأرسطو ، الكتاب الثالث ، الفصل الخامس عشر . وبه أمثلة كثيرة يمكن الرجوع لها فى الأصل ، وآثرنا عدم ذكرها إختصاراً لتسهيله الماعى المذكورة .

(٤) كل ما ذكره أرسطو خامساً بالمقدمة ، وأوجزنا هنا القول فيه ، يناظره فى البلاغة العربية ما يسمى : « براعة الاستدلال » مثلاً ، يقول عل بن عبد العزيز الجرجاني : « الشاعر الحاذق يجتهد فى تحسين الإستهلال والتخلص (يقصد من التخلص انتقال الشاعر من الديباجة إلى الغرض من مدح وغيره) ويمدها الخاتمة ، فإنها المواقف التى تستلطف أسماع الحضور ، وتستيلهم إلى الإصغاء ، ولم تكن الأوائل -

٢- الفرض : وهو يشمل ما يسمى القصة الخطابية ، وإقامة الحجة ، وتنفيذ حجج الخصم ، وما يتبع ذلك من وسائل العرض .

والقصة : في الخطابة تطلق على الحقائق والأعمال التي لا يخلقها الخطيب بنفسه ، وإنما يقصد إلى عرضها لتوكيدها أو إنكارها . وهي في الخطابة الاستدلالية صفات المدح أو الذم التي يريد المتكلم إثباتها لمدوحه أو نفيها عنه . وفي الخطابة السياسية أو الاستشارية تكون القصة هي : ما يساق من وقائع الماضي وحوادثه برهاناً على ما يراد إقراره أو تحقيقه من آراء تتعلق بسياسة المستقبل . والخطابة الاستدلالية والاستشارية كلاهما ليس فيه من قصة إلا على سبيل التجوز ، ولكن القصة بمعناها الحق هي التي تساق في الخطابة القضائية . وفيها يراد البرهنة على ما يدعى من أحداث نفياً أو إثباتاً (١) .

وفي الخطابة الاستدلالية تكون الحكاية منقطعة غير متصلة ، لثلاث تصبح معقدة ، فيصعب الإلمام بها مرة واحدة . فيبين الخطيب مثلاً أن ممدوحه شجاع ، بإلقاء نظرة على أعماله . ومن جانب آخر من أعماله يبين أنه عادل ، وقدير . . بحيث يبدو الكلام منظماً ، يسيراً ، بسيطاً ، بدلاً من أن يكون معقداً متكلفاً . وعلى الخطيب أن يثير أعمالاً معروفة بين الأعمال . ولأنها معروفة لا يصح أن يقصها الخطيب ، بل تكفي إثارتها . وليس الصواب — كما يقال أحياناً — أن تكون القصة قصيرة ، إذ الإيجاز كالطول لا يمكن فرضه هنا . ومدار الصواب على أن تكون الحقائق واضحة ، بحيث تؤدي إلى اعتقاد السامع بصحتها ، أو بأنها من الأهمية بحيث يراد منه أن يعتقدها .

— تخصصاً بفضل مراعاة ، وقد احتلّى البحري على مثالهم إلا في الاستدلال ، فإنه عني به ، فاتفقت له فيه محاسن . فأما أبو تمام والمتنبى فقد ذهبا في التخلص كل مذهب ، واهتما به كل اهتمام ، واتفق للمتنبى فيه خاصة ما بلغ المراد ، وأحسن وزاده . (أنظر : علي بن عبد العزيز الجرجاني : الوساطة بين المتنبي وخصومه ، القاهرة ١٩٤٥ ، ص ٤٧) . وابن المعتز يسي براءة الاستهلال حسن الابتداءات ، ويمثل لها بقول النابغة :

كليني لهم يا أمية ناصب ويلل أمانيه يطى الكواكب

(أنظر : عبد الله بن المتز : البديع ، طبعة القاهرة ١٩٤٥ ، ص ١٠٩) ولنا إلى هذا عودة في الباب الثاني من الكتاب . ويراعى هذا الاستهلال في النثر كما يراعى في النظم ، أنظر : حسن التوسل إلى صناعة الترسل ص ٩٣ .

(١) لأرسطو : الخطابة ، الكتاب الثالث فصل ١٣ ، وفصل ١٦ .

وموقف المدافع من القصة أنه لا يثير منها إلا ما يخص دفاعه . فعليه أن يبرهن مثلاً أن الشيء لم يحدث ، أو حدث ولكنه ليس خطأ ، أو أنه لا أذى فيه ، أو ليس من السوء على هذه الدرجة التي يتوهمها الخصم . ويتحدث عن هذه الأحداث في الماضي ، بوصفها أحداثاً ذهبت وانقضت ، إلا إذا أريد منها إثارة الشفقة أو الغضب ، فتحكى بصيغة الحاضر (١) .

والقصة الخطائية يجب أن تصف الخلق ، فتبين لأية غاية هدف الشخص في عمله ، لأن وصف الغاية الخلقية يحدد معالم الشخصية التي يراد تصويرها . ويشمل هذا وصف المظاهر للنماذج البشرية . مثلاً : « ظل يمشى طالما كان يتحدث » ، لأن هذا يصف شيمة إنسان جاف وعر الخلق (٢) .

ولا ينبغي أن تظهر بمظهر من يستوحى ذكائه في كلامه أكثر مما يستوحى غايته الخلقية ، لأن استيحاء الذكاء يبين عن الذوق السليم ، على حين استيحاء الخلق يبين عن النية الطيبة . والذوق السليم يدفعنا إلى اتباع ما هو نافع ، ولكن الخلق الكريم يدفعنا إلى اتباع ما هو نبيل . ولكي يظهر كلامك كأنه صادر عن الهدف الخلقى ينبغي أن تقول مثلاً : « هذا ما أردت ، نعم كان هذا هو هدفى الخلقى . حقاً لم أجن منه شيئاً ، ولكن الخير أردت . » .

وإذا بدا في قصتك تفصيل من التفاصيل يبعد أن يعتقده السامعون ، فاقرنه بما يبرره . ويزودنا الشاعر اليونانى سوفوكليس Sophocles بمثال لهذا في مأساته : أنتيجونة Antigone ، حيث تقول أنتيجونة إنها عنيت بأمر أخيها أكثر من عنايتها بزوجها وولدها ، لأن هؤلاء إذا هلكوا أمكن أن يوجد لهم عوض ، ثم تضيف : « ولكن حيث إن أبى وأمى يرقدان فى قبرهما ، فلا يمكن أن يولد لى أخ بعدها (٣) » . فإذا لم يكن لديك مثل ذلك المبرر ، فقل مثلاً : « إنك

(١) نفس المرجع ١٤١٦ ب ، س ٢٠ — ٣٧ ، ١٤١٧ أ س ١ — ١٥ .

(٢) نفس الموضع ، س ١٦ — ٢٣ .

(٣) أنظر : Sophocles : Antigone, 911 - 912 ، وكذا أرسطو ، نفس الموضع ، س ٢٦ — ٣٢ . وما يستحق أن يشار إليه هنا أن المذكور فى الأمثال سوفوكليس هو مغزى حكاية فى الأدب الفارسى تدور حول هذا المعنى ، أنظر : محمد بن غازى : روضة المقول ، مخطوطة فارسية بالمكتبة الأهلية بباريس 898 Suppl. pers. ص ٦٦ ب وما يليها ، وكذا سعد الدين وروايتى : مرزبان نامه ، طبعة محمد عبد الوهاب قزوينى ، ١٦ — ١٧ .

على علم بأن إنساناً لن يعتقد فيما تقول ، ولكن تظل الحقيقة مع ذلك قائمة في أن هذه طبيعتك ، مما صعب على الناس أن يعتقدوا في أن المرء لا يفعل عن رؤية شيئاً لا يجلب له نفعاً » .

وعليك أن تفيد في قصتك من إثارة الانفعالات ، بأن تقص مظاهرها المألوفة ، وما يميزك فيها من خصمك . تقول مثلاً : « ابتعد مني عبوس الوجه مهدداً إياي » . أو تقول : « يزجر ثائراً ، ويهز قبضتيه متوعداً » هذه التفصيلات تحمل على الإقناع لأن الجماهير تستدل بما تعرف على حقيقة ما لا تعرف (١) .

ذلك ما يخص القصة الخطابية ، أما البراهين فإنها تتوجه إلى إثبات المسألة التي هي موضوع المناقشة . وهذه المسألة واحدة من أربعة : (١) أن تثبت أن العمل لم يرتكب ، في ساحة القضاء مثلاً . (٢) أن تبرهن على أنه لا ضرر فيه . (٣) أو على أن ضرره أقل مما يزعم الخصم . (٤) أو على أن العمل له ما يبرره .

وفي الخطابة الاستدلالية تكون البرهنة على أن العمل الذي يشاد به نافع أو نبيل . أما الأعمال نفسها فيفرض أنها حقائق مسلم بها سلفاً ، فلا يبرهن عليها إلا أن حالات نادرة ، كما إذا صعب على الجمهور الاعتقاد بها ، أو كانت معزوة إلى شخص آخر (٢) :

وفي الخطابة الاستشارية : (السياسية) ، عليك أن تبرهن على أن الرأي المقترح غير علمي ، أو عملي ولكنه ظالم ، أو لا يحمل نتائج طيبة ، أو أنه ليس من الأهلية بقدر ما يزعم صاحبه . ويراعى أن إثبات أى خطأ فيما يسوقه الخصم من قول ، يعد بمثابة برهان على خطئه فيها جميعاً . والبرهنة بالمثل (٣) أليق بالخطابة الاستشارية (السياسية) . والخطابة الاستشارية تعالج الأمور المستقبلية ، فيمكن فيها ذكر الحوادث الماضية على أنها أمثلة . والبرهنة بالقياس (٤) المضمرة أفضل في الخطابة القضائية . ولكن لا تأت بأقيسة مضمرة متوالية ، بل فرق بينها بمواد أخرى من كلامك ، وإلا أفسد بعضها بعضاً . ولا تأت بالأقيسة المضمرة في كل مسألة ، وإلا كنت مثل

(١) أرسطو : الخطابة ١٤١٧ ب ، ص ٢٧ — ١٤١٧ ب ص ٢٠ .

(٢) أرسطو : الخطابة ١٤١٧ ب ، ص ٣١ — ٣٤ .

(٣) أنظر ص ١٠١ — ١٠٤ من هذا الكتاب .

(٤) أنظر هذا الكتاب ص ١٠٥ وما يليها .

فئة من طلبة الفلسفة الذين تبدو نتائج براهينهم أوضح وأقرب إلى الاعتقاد من المقدمات التي يمهّدون بها لتلك البراهين (١). وتجنب الأقيسة المضمرة كذلك حين تريد أن تثير المشاعر ، لأن الأقيسة تضعفها أو تؤدي بها ، وكذلك حين تصف الخلق . وينبغي أن تستخدم الحكم - بدلا من الأقيسة المضمرة - حين تريد وصف الخلق ، أو إثارة الشعور . فمثال إثارة الشعور أن تقول : « تركت له هذه الوديعة ، على علمي بأنه : « لا أمان لإنسان » (٢) . ومثال وصف الخلق أن تقول : « لم آسف على ما فعلت ، على علمي بموطن خطئي ، فإذا كان قد جنى النفع من جانبه فحسبي العدالة في جانبي (٣) » . والقياس المضمر أقوى أثراً لدى الجماهير في التنفيذ منه في البرهان : لأن قوة المنطق في تنفيذ الحجج أشد إثارة للانتباه (٤) . وجميع الشروح المتوجه بها إلى الخصم ليست منفصلة عن جوهر الغرض الخطابي ، لأنها جزء من الحجج التي ينقض الخطيب بها أقوال الخصم (٥) :

وفي كل من الخطابة الاستشارية (السياسية) أو القضائية ، إذا كنت المتحدث أولاً ، فأدل بما لديك من حجج ، ثم اتبعها بدحض حجج خصمك . أما إذا كانت حجج خصمك كثيرة متنوعة فابدأ بالرد عليها قبل أن تدلي بحججك . فإذا كنت المتحدث ثانياً ، فابدأ بالرد على خصمك . وبخاصة إذا كانت حججه قد لقيت قبولا طيباً . فكما أن عقولنا تأبى أن تستقبل إنساناً استقبالا حسناً إذا تكونت عندها ضده مزاعم ، كذلك ترفض كلام شخص تأثرت ضده بأقوال خصمه . ولذا كان عليك في هذه الحالة أن تحل في عقول جمهورك إنساناً يستقبلون فيه أقوالك . وهذا لا يكون إلا بإزاحة حجج خصمك من الطريق . فهاجمها في مجموعها ، وفي دقائقها وتفاصيلها التي تنال منك ، وبهذا توحى بالثقة فيما يخص الخلق ، قد يوحى خصمك بما يجعلك بغيضاً لدى الجمهور ، فلا بد من القضاء على مزاعمه أولاً . ثم إن من العيوب الخلقية ما لا تستطيع أن توجهه إلى خصمك إلا إذا جافيت الأدب ، وظهرت بمظهر

(١) أنظر مقالة أدب الكتاب لأن تتييه ، فإنه يناقش نفس الفكرة ، ويختلها وسيلة للتشهير بالمتشدين . من علماء المنطق والفلسفة .

(٢) ما بين القوسين حكمة عند اليونان على حسب النص .

(٣) أرسطو ، نفس المرجع ١٤١٨ أ ، س ١ - ٣ .

(٤) نفس الموضع ١٤١٨ ب ، س ٢ - ٣ .

(٥) نفس الموضع س ٥ - ٨ .

المسيء . فخير لك أن تضع مثل هذه العيوب على لسان شخص ثالث (١) .

ويحسن وضع الاستفهام في مواضع . وخير هذه المواضع أن يكون خصمك قد أجاب على سؤال ، بحيث لو وضعت له سؤالاً بعده أوقعته في حرج . فحين سأل بركليز Periclès لامبون Lampon عن طريقة القيام بشعائر الإلهة ديمتر Demeter (إلهة الحصاد عند اليونان ، وأخت زيوس) أجابه لامبون بأنه لا استطاع الإفضاء بها إلا إلى أولياء الإلهة . فسأله بركليز : وهل لك بها من علم ؟ فأجاب : نعم . فقال بركليز : كيف ذلك ولست من أوليائها ؟

وموضع آخر من المواضع التي يحسن فيها الاستفهام هو أن تكون إحدى المقدمات من الواضح صحتها ، وترى أن خصمك سيجيبك بالإيجاب إذا سأله عن صحة المقدمات الأخرى . فحين تحصل منه على جوابه بصحة المقدمة الأخرى ، لا تسأله عن صحة المقدمة المسلم بصحتها ، بل استنتج وحدك النتيجة . فحين أنكر ميليتس Meletus أن سقراط يعتقد في وجود الآلهة ، معترفاً مع ذلك بأنه يتحدث عن قوى ما فوق الطبيعة ، سأله سقراط عما إذا كانت الموجودات التي هي فوق الطبيعة يمكن أن تعد إلهية بمعنى من المعاني ، أو تعد من أبناء الآلهة ؟ فأجاب ميليتس بالإيجاب ، فقال سقراط ، وهل يوجد من يعتقد في أبناء الآلهة دون أن يعتقد في الآلهة نفسها (٢) ؟

ويحسن الاستفهام كذلك عند ما تريد أن تظهر خصمك بمظهر المتناقض مع نفسه ، أو مع ما يعتقد به كل إنسان ، وكذلك حينما يتعذر عليه أن يجيبك على سؤالك إلا بإجابة يظهر فيها الهرب . فإذا أجاب : نعم ولا ، أو : صحيح في معنى وغير صحيح في معنى آخر ، ففكرت الجماهير أنه وقع في صعوبة ، واقتنعت بهزيمته . وفي الحالات الأخرى لا تحاول الاستفهام في خطاباتك ، لأنه لو اعترض خصمك هددك بالهزيمة (٣) .

(١) من أمثلة أرسطو لهذا أن الشاعر اليوناني سوفوكليس في مسرحيته أنتيجون له لدى والده — يذكر آراءه على لسان الجماهير والشعب ، أنظر Sophocles, Antigone, 688-700 ، وراجع في ذلك كله الخطابة لأرسطو ١٤٠٨ ب ، س ٥ — ٣٢ وكذا هذا الكتاب هامش ص ٧٧ ، ١٠٠ .

(٢) ذكرها أفلاطون : Plato : Apology, 27 c أنظر أرسطو ، الخطابة ١٤١٩ أ ،

س — ١٣ .

(٣) نفس الموضع س ١٤ — ١٨ .

فلذا وضع خصمك نتيجة قياسه في شكل سؤال ، فعليك أن تبرر إجابتك ، فقد سئل أحد القضاة الإسبرطيين عن سلوكه بوصفه عضواً في المجلس (١) الإفورى ، فقبل له : أعتقد أن تنفيذ حكم الإعدام في الإفوريين الآخرين كان عادلاً ؟ فأجاب : « نعم » . فسأله الخصم : « ألم تقترح أنت نفس ما اقترحوه من قرارات ؟ » فأجاب : « نعم » . فسأله الخصم : « ألم يكن من العدل ، إذن ، أن ينفذ حكم الإعدام فيك كما نفذ فيهم ؟ » فأجاب : « كلا ! ! . لن يكون أبداً ، وإنما فعلوا ما فعلوه ارتشاء ، وقد فعلته أنا عن اقتناع (٢) . ويجب ألا تضع أى سؤال بعد الخاتمة . ولا تضع الخاتمة في شكل سؤال إلا إذا كان الحق واضحاً كل الوضوح في إجابتك (٣) :

وللسخرية كذلك قليل من الأهمية في الجدل الخطابي . قال جورجياس : ينبغي أن نقضى على جدية خصمك بالسخرية وعلى سخريته بالجد . وهو على حق فيما قال (٤) . والسخرية أليق بالرجل السرى من الدعاية . والسخرية تهدف إلى تسلية القائل وتشفيه ، والدعاية ترمى إلى تسلية الآخرين (٥) .

وبعد استيفاء الغرض الخطابي ، لا يبقى أمام الخطيب سوى الخاتمة .

٣ — الخاتمة : والخاتمة أربعة أجزاء : (١) أن تحمل السامعين على حسن الاعتقاد فيك ، وعلى سوء الظن بخصمك ، (٢) أن تعظم من شأن الحقائق الأساسية ، أو تقلل من أهميتها على حسب ما يتطلبه موقفك ، (٣) أن تثير المشاعر التي خلقتها في سامعيك (٤) أن تجدد ذاكرتهم . ولنشرح كل جزء من هذه الأجزاء :

١ — فبعد أن شرحت مواطن الثقة فيك ، ونقصانها في خصمك ، من الطبيعي ، إذن ، أن تجتذب جمهورك إليك بالإشارة بمبررات الثقة التي يستحقها بمدحك ،

(١) كان في أسبرطة مجلس مكون من خمس قضاة منتخبين ، لهم سلطة الهيمنة على تصرفات الملك نفسه ، وكان كل عضو في ذلك المجلس يسمى أفور : Ephor
(٢) نفس الموضع ص ٢٥ وما يليه .

(٣) نفس الموضع ص ١٤١٩ ب . ص ١ — ٢ .

(٤) هنا يذكر أرسطو أنه فصل القول في ضروب السخرية في كتابه : فن الشعر ، ولكن هذا الجزء قد ضاع ، فهو غير موجود فيما بين أيدينا من كتاب الشعر .

(٥) نفس الموضع ١٤١٩ ب ، ص ٣ — ٩ . ومن أمثلة السخرية ما قاله الخطيب الروماني فليب متوجهاً إلى كلتولوس حين رآه يدافع في حامية « لم هذا النباح ؟ فأجاب كاتولوس : لأنى أرى لصاً ،

أنظر : Villiers Moriamé : Nouveau Cours de Rhétorique Française, p. 105

وبتقد خصمك نقداً يقلب عليه الحضور (١) . ويكون ذلك ببيان الفضائل ووسائلها . والفضائل بطبيعتها جميلة ، وكذلك وسائلها . والأعمال الفاضلة هي ما تقوم بالشرف لا بالمال . وأجل هذه الأعمال يقوم به المرء في سبيل غيره ، لا في مصلحة نفسه ، وأروعها جمالاً ما تهدف لخدمة الوطن على حساب المنفعة الخاصة . والنصر والشرف فضيلتان في ذاتهما حتى لو عرّيتا من المنفعة ، وهما جديران بالرجل الحر . والردائل هي ما تكون مثار العار والحجل ، وإيثار المنفعة الخاصة على المنفعة العامة . على أن من الردائل والفضائل ما يتبع مواصفات المجتمعات ، فيتغير على حسب ما أنفق عليه فيها من خلق . فثلاً كانت الشعور الطويلة في أسبرطة سيمى الأحرار من الرجال ، وباعثاً لهم على الابتعاد من الدنيا .

ومن الوسائل الخطائية التي يستعين بها الخطباء توحيد الصفات المتقاربة Parologisme ، وكثيراً ما يستخدمها السوفسطائيون ، « وذلك كتصوير الرجل الحذر بصورة الرابط الحاش أو المدير للمكائد ، والرجل الساذج بصورة الشريف ، والبليد الإحساس بصورة الهادئ الوديع . ويتدرج في هذا الوجه أن يختار من الصفات المتجاورة أنسبها إلى المديح ، مثلاً نجعل من الرجل الغضوب النائر رجلاً صريحاً ، ومن الصلف رجلاً وقوراً رصيناً ، ومن ذلك أن نتصور المفرطين في صفة من الصفات في صورة من فهم الفضيلة المتصلة بها ، فنجعل من المتهور شجاعاً ، ومن المتلاف كريماً ، وهذا ما يعتقد أكثر الناس ، ويمكن الاستدلال عليه بالقياس المشابه للحالة المدعاة : « فإذا كان المتهور على استعداد للمخاطرة بلا ضرورة ، فهو أكثر استعداداً حين يجعل به أن يخاطر ، وإذا كان يده مبسوطة للعطاء لكل من يرد عليه ، فهي مبسوطة كذلك لأصدقائه ، وفي الحق من الإفراط في الفضيلة أن يكون المرء كريماً يفيض بعطائه على كل الناس (٢) » .

ومن دواعي الفضيلة أن يفعل المدوح المكارم عن اختيار وإرادة . وقد تؤول مواطن الصدقة والاتقان بأنها كانت مقصودة للمدوح ، وأنه فعلها عن أناة وروية ، لأن كثرة الأعمال الفاضلة عن قصد دلالة الفضيلة (٣) .

(١) الخطابة لأرسطو ١٤١٩ ب ، س ١٠ - ١٩ .

(٢) الخطابة لأرسطو ، الكتاب الأول ، الفصل التاسع ١٣٦٧ أ - ١٣٦٧ ب .

(٣) نفس الموضوع ٢٣٦٧ ب ، س ٢١ - ٢٥ .

وتجب مراعاة الجمهور وما يعتقده في الفضائل ، ومحاولة إقناعه على حسب ما يعتقد . لأن الحق فيما قال سقراط (١) : « إن الصعوبة ليست في مدح الأثينيين في في أثينا ، ولكن في إسبرطة (٢) » .

والمدح والنصيحة من نوع واحد . فإذا غيرت صياغة النصيحة صارت مدحاً . والمرء يمدح لأنه على صفة يجب أن ينصح بها سواه ، فإذا قلنا : لا يصح أن يغتر امرؤ بما يدين به للحظ والصدقة ، بل بما يدين به لشخصيته وفضائله ، كان هذا القول نصيحة ، ويمكن أن نجعله مدحاً إذا قلنا في حديثنا عن نمتدحه : « لم يعز قط بما ساقه إليه الحظ ، بل بما صدر عن شخصه » . فإذا أردت أن تنصح فانظر إلى مواطن المديح (٣) .

٢ — بعد أن تبرهن على الوقائع ، من الطبيعي — بعد ذلك — أن تشيد بها ، أو تهون من شأنها ، على حسب المقام . ولا يتأتى ذلك إلا بعد أن تكون الوقائع مقبولة لدى السامعين ، كما أن نمو الجسم لا يتصور إلا بعد وجوده أولاً . والوسائل الخطائية للإشادة بالحقائق والتهوين من شأنها هي التعظيم والتحقير وما يتصل بهما . وهي تدور في أنواع الخطابة حول المصلحة العامة والخير والعدل والجمال . ويجب مراعاة الحقائق الخاصة بكل موقف من المواقف (٤) .

٣ — بعد أن تقرر الوقائع وتشيد بها أو تهون من شأنها ، عليك بعد ذلك أن تثير مشاعر سامعيك . وهذه المشاعر هي الرحمة والحفيظة ، والغضب والبغض والحسد والغيرة ، والحماسة للنزال ، وما إليها (٥) .

٤ — وأخيراً عليك أن تعيد النظر فيما قلت ، وذلك بأن تكرر المسائل التي قيلت لتجعلها أكثر وضوحاً وأيسر فهماً . ففي المقدمة تقرر موضوعك لتتضح المسألة التي تطلب الحكم عليها ، أما في الختام فتختصر الحجج التي برهنت بها على الحالة .

(١) على حسب ما حكى عنه أفلاطون ، أنظر : Plato ; Menexemus 235 D

(٢) الخطابة لأرسطو ، الكتاب الأول ١٣٦٧ ب ، س ٧ — ١١ وكذا ١٤١٥ ب ص ٢٩ — ٣١ .

(٣) نفس المرجع ١٣٦٧ ب ، س ٣٦ — ١٣٦٨ أ ، س ٩ .

(٤) من أراد مزيداً فعليه الرجوع للأصل : الخطابة ، الكتاب الأول فصل ٩ ، والفصول من ٥ — ٧ .

ثم ١٤١٩ ب ، س ٢٠ — ٢٣ .

(٥) سبق أن شرح أرسطو هذه الصفات وبيننا منهجه فيها أنظر ص ٩٨ — ١٠٠ من هذا الكتاب .

وعليك أن تثبت أنك فعلت ما قصدت إلى فعله ، فتقرر ما قلت ، ولماذا قلته .
ولك أن تقارن حالك بحال الخصم : فتقول مثلاً : عبثاً ما يحاول لو أراد أن يبرهن
على ذلك المزعم بدلاً من هذه الحقيقة . . . » . أو تضع هذه المقارنة في صيغة سؤال :
« أى شئ يعوزه البرهان فيما سقت من حجج ؟ » ، أو تقول : « علام يبرهن الخصم ؟ » .
ولك أن تقارن مسائلك بمسائله واحدة واحدة ، أو تسرد الحجج على حسب ترتيبك
إياها في خطابك ، بأن تسرد وجهة نظرك ، ثم تتبعها بما يزعم خصمك .

وفي الختام يحسن أن تكون الجمل مفصولة لا موصولة وبهذا تتميز الخطبة نفسها
من خاتمتها . فتقول مثلاً : « ما أردت أن أفعل . لقد استمعت إلى ما سقت من حجج .
أمامكم الحقائق . أطلب منكم الحكم عليها (١) » .



وبعد ، فتلک آراء أرسطو في الأدب شعره ونثره ، وفي النقد الأدبي بعامة .
وهي آراء المعلم الأول ، أول من أخرج النقد مما كان يسوده من اضطراب وبلبل إلى
ميدان منظم . وقد عني في نقده بالنواحي الفنية لكل جنس من الأجناس الأدبية ،
وشرح هذه النواحي التي هي مثار المتعة الفنية في الألب . ولم يقصر رسالة الأدب
مع ذلك على مجرد المتعة ، بل جعل له غاية فنية واجتماعية لا يتيسر له أداؤها إلا باستيفاء
النواحي الفنية . وعماد هذه الرسالة الأدبية هو الخلق الحسن في الفرد والجماعة ،
ولهذا كانت الصلة الوثيقة بين الخلق والفن مثار اهتمامه . وله الفضل في الإشادة بشأن
الأدب على ذلك الأساس ، معارضاً بذلك أستاذه : أفلاطون ، ولذا كان الشعر عند
أرسطو أكثر فلسفة وأعلى مرتبة من التاريخ .

وقد رأينا كيف عني أرسطو بتدعيم آرائه ونظرياته ، فلم يلق بها نظريات
مجردة ، بل ذكر لها أمثلة تشهد بسعة إطلاعه وتبحره في الأدب اليوناني السابق
والمعاصر له . وكان أرسطو على علم بأن مثل هذه الآراء في النقد لا تخلق الشاعر
أو الكاتب ، ولكنه قصد إلى جلاء الحجة في رسالة الأدب ، وإي مساعدة القراء
والنقاد على الوقوف على مزايا العمل الأدبي أو نقائصه .

(١) هذه هي الجمل الأخيرة من الكتاب الثالث من الخطابة لأرسطو ، وبها ختم الكتاب .

حقاً لم يعالج أرسطو كل الأجناس الأدبية ، فلم يتحدث عن القصة مثلاً ، وقد عالج النثر في كتاب الخطابة ، ولكنه لم يأت فيه بنظريات عامة تشبه تلك التي ساقها في الشعر . وكان جل همه في الخطابة مقصوراً على الخطيب ووسائل الخطابة وأنواعها ، على الرغم من أن كثيراً من آرائه في الخطابة ووسائلها ينطبق على الشعر وعلى الكلام جملة . وقد أورد في الخطابة وجوه البلاغة في الكلام ، وعن بشرحها وإيراد أمثلة لها ، وهي وجوه لا تغنى كثيراً في النقد ، بل هي ذات قيمة ثانوية وليست ذات قيمة جوهرية للأسلوب ، ولا تفيد كثيراً في النهوض بالأدب وأسلوب القول فيه ، وقد كانت العناية بها - في العصور الوسطى في أوروبا ، ثم في العصر الكلاسيكي - مدعاة الحمد في الأسلوب والنقد معاً (١) .

ولاشك أن للأدب اليوناني ، وما كان يستورده من اعتبارات وقيم ، أثراً كبيراً في نظريات أرسطو . فهو الذي جعله ، مثلاً ، ينزل للشعر مكانة أسمى كثيراً من النثر . فلم يفترض أرسطو أن النثر قد يقوم برسالة خاصة في القصة مثلاً ، ومكانة القصة في الأدب الحديث أعظم من سواها من الأجناس الأدبية ، ولم يشر أرسطو إليها مجرد إشارة . والأدب اليوناني هو الذي جعله كذلك يعلى من شأن المسرحية والملحمة ، ويفاضل بين المأساة والمهابة وينتهي إلى تفضيل المأساة ، مخالفاً أساتذة أفلاطون الذي فضل عليها الملحمة ، ولم يحظ الشعر الوجداني بعامة بمكانة ما في دراسة أرسطو للشعر . وذلك أنه في جملة يعبر عن الأدب عن آراء ومشاعر فردية ، على حين الشعر الموضوعي في المسرحية والملحمة يتناولها قضايا عامة كلية ، هي التي يتيسر بها للشاعر التوجيه الاجتماعي وإقرار المعاني العامة ، وإثارة العواطف الإنسانية ذات الأثر الشامل (٢) .

وعناية أرسطو بالخطابة ، وعلاجه لمسائل النثر في ظل الاعتبارات الخطابية ، أثر من آثار عصره أيضاً . فقد كانت عناية السوفسطائيين بالخطابة باللغة الممدى ،

(١) وهذا ما أثار عليه الرومانتيكيون وأنكره النقد الحديث ، أنظر مثلاً كتابي : الرومانتيكية ، الباب الأخير ، وأسأرح هذا مفصلاً في كتابي : « علم الأسلوب » أو البلاغة الحديثة .

(٢) أنظر صفحات ٤٥ - ٤٨ من هذا الكتاب ، ولكن الرومانتيكيين - مثلاً - يزعمون أنهم الوجداني هذه المعاني الكلية ، أنظر أمثلة منها في كتابنا : الرومانتيكية ، الباب الثالث . وهو ما لا نكاد نجد له نظراً في الشعر الوجداني في الآداب القديمة .

فأفاد أرسطو منهم . وحاول بعد ذلك أن يضع أسساً أقوم تصلح ما يفسدون ، وتقوم ما يشوهون . وله في ذلك أصالة وفضل لا ينكرهما عليه أحد .

وقد كشف هذا العبقري عن صلة الفن بالطبيعة في نظريته في المحاكاة (١) . وهي أصدق ما قيل في النقد القديم ، ولا تزال ذات قيمة كبيرة في النقد الحديث . وقد سبق أن بينا أن أرسطو لم يقصد فيها إلى أن يكون الفن انعكاساً للطبيعة ، كما تنعكس الأشياء في المرآة ، إذ لو كان كذلك لكان الشاعر سلبياً في شعره ، وهو ما لم يدر بخلد أرسطو . لأن المحاكاة - كما يرى أرسطو - ليست وصفاً للواقع ، ولكنها وصف لما يمكن أن يكون . وليس موضوعها ما يراه المرء ، ولكن موضوعها هو الممكن في ذاته ، على حسب ما عليه الناس أو ما يمكن أن يكونوا عليه . وهذا خير ما قيل في فلسفة الأدب وصلته بالقضايا العامة والعالمية . وقد ركز أرسطو آراءه الفنية الباقية ، وقضاياها الصائبة ، متخذاً المحاكاة محوراً لها ، كما سبق أن شرحنا (٢) .

هذا إلى عبقريته في الحديث في نظرية « الوحدة العضوية (٣) » ، والحدث ، وأنواعه ، وطبيعة الحكاية أو الخرافة التي هي أساس العمل الفني (٤) ، والرسالة الخلقية للأدب والشعر بخاصة (٥) ، مما كان له أبلغ الأثر في عصر النهضة وفي العصر الكلاسيكي في أوروبا . ولا يزال حديثه فيها ذا قيمة ، أو موضع جدال في الآداب العالمية الحديثة (٦) .

ولا شك أن كتاب « فن الشعر » لأرسطو أعمق في نظراته ، وأوسع في آفاقه ، من كتاب (الخطابة) ولكن الكتاب الثاني كان له حظ أوفر من الأول في الآداب الأوروبية حتى عصر النهضة . وفي تلك القرون الطويلة ظل كتاب « فن الشعر » مجهولاً ، أو يكاد ، فكانت آراء قليلة مما قالها أرسطو في ذلك الكتاب تتناقل شفويّاً

(١) أنظر صفحات ٤٠ وما يليها من هذا الكتاب .

(٢) أنظر :

George Saintsbury ; A History of Criticism and
Literary Taste in Europe vol. 1, London. 1922 p. 48-59

(٣) أنظر صفحات ٢٨ وما يليها من هذا الكتاب .

(٤) أنظر ٣٥ ، ٥٦ ، ٦١ من هذا الكتاب .

(٥) أنظر وما يليها ، ٦٣ وما يليها من هذا الكتاب .

(٦) سزيد هذا وضوحاً في الباب الثالث من هذا الكتاب .

وعن طريق الرواية على يد النحويين ونقاد الأدب في العصر الروماني وما تلاه من العصور حتى القرن العاشر الميلادي ، حين ترجمت إلى اللاتينية الترجمة العربية لكتاب فن الشعر ، فلم تنتج أثراً يذكر ، لأنها كانت محرفة ومحورة عن الأصل ، فلم تكشف عن الآراء الحقيقية لأرسطو في الشعر وأجناسه ورسائله الخلقية والاجتماعية .

ومنذ أوائل القرن السادس عشر ، ظهرت الترجمات الأولى لكتاب « فن الشعر » عن الأصل اليوناني . وبدأ الكتاب ينتج أثره الحميد في الآداب الأوروبية . فكثرت شراحه من الإيطاليين والفرنسيين كثرة تجعل المقام هنا ضيقاً عن سرد أسمائهم وبيان آرائهم (١) . وكان من ثمراته ظهور الكلاسيكية التي اقتدت بأرسطو في كل ما قال ، بعد شرحه وتأويله على نحو بعدت به أحياناً بعداً كبيراً من آراء أرسطو الأصلية ، وحتى إنجلترا التي تأخر فيها ظهور المذهب الكلاسيكي بالنسبة لإيطاليا وفرنسا ، تأثرت تأثيراً عميقاً بكتاب « فن الشعر » ، فقد ترامت آثار هذا الكتاب إلى مارلو Marlowe (١٥٦٣ - ١٥٩٣) ، وإلى سبنسر Spenser (١٥٥٢ - ١٥٩٩) وشكسبير (١٥٦٤ - ١٧١٦) - وكثير من كتاب الإنجليز منذ عصر اليصابات يذكرون كتاب « فن الشعر » ويرون فيه الحجة التي لا تدفع ، مثل سيدني Sidney (١٥٥٤ - ١٥٨٦) ، وبن جونسون Ben Jonson المتوفى عام ١٦٣٧ ، ثم ملتن Milton (١٦٠٨ - ١٦٧٤) . ولا زال هذا الكتاب القيم يؤثر في النقد الحديث ، ولا زالت الآراء الفذة التي أدلى بها مؤلفه العبقري موضع المناقشة حتى عصرنا (٢) .

أما كتاب أرسطو : « الخطابة » ، فقد كان حظّه في التأثير أوسع من أثر « فن الشعر » ، ذلك أن العصور الأوروبية الوسطى عرفتّه . وعليه أعتمد النحويون والبلاغيون حتى أواخر العصر الكلاسيكي . ولكن كان تأثيره مشنوم العاقبة ، إذ أتى بعد أرسطو من شغل بالاصطلاحات البلاغية عن روح البلاغة ، وأعمتهم الوسائل عن الغاية ، فجروا وراء الألفاظ والتعابير ، حتى جردت البلاغة ، وفقد الإدراك العام للغة وفنونها ، وضعفت وسائل نقد الأسلوب في خصائصه الفنية الحقيقية

(١) ستمعرض لهذا بشئ من التطويل في كتابنا : « الكلاسيكية » .

(٢) أنظر مقدمة هاردي Hardy لترجمته العربية لكتاب فن الشعر لأرسطو ص ٢٢ - ٢٣ .

٢٦ - ٢٧ وكذا :

Harvey ; The Oxford Companion, p. 47 ; - R. Bray : La Formation de la Poetrique Classique en France Chap. IV.

وأهدافه العامة ، وظلت الحال كذلك حتى الثورة الرومانتيكية والعصر الحديث (١) . ولم يكن أرسطو مستثلاً في شيء عن هذا الجُمود ، إذ كان أفقه أرحب ، وإدراكه أوسع من جميع من ساروا على منواله في كتاب « الخطابة » :

أما العرب فقد عرفوا كتاب « فن الشعر » وكتاب « الخطابة » قبل أن تعرفهما أوروبا بزمان طويل . فقد نقلهما إلى العربية أسحق بن حنين المتوفى سنة ٢٩٨ هـ ، كما يفهم من كتاب الفهرست لابن النديم . ويذكر ابن النديم كذلك أن الكندي قد اختصر كتاب فن الشعر ، وإن كان مختصر الكندي هذا لم يصل إلينا . والكندي توفي على الأرجح عام ٢٥٢ هـ أى قبل حنين ابن اسحق ، مما يدل على أن كتاب فن الشعر كان معروفاً عند العرب قبل حنين (٢) .

ويفهم من كلام الجاحظ أن أرسطو كان قد ترجم عصر الجاحظ وقبيل عصره ، (عاش الجاحظ من ١٥٠ إلى ٢٥٥ هـ) ، إذ يذكر الجاحظ أن هؤلاء المترجمين لم يستطيعوا نقل ما ترجموه إلى العربية في دقائقه ، ثم يذكر أسماء بعض هؤلاء المترجمين ، يقول الجاحظ : « إن الترجمان لا يؤدي أبداً ما قال الحكيم على خصائص معانيه ، وحقائق مذاهبه ، ودقائق اختصاراته ، وخفيات حدوده ، ولا يقدر أن يوفى حقوقها ، ويؤدي الأمانة فيها . . فهل كان — رحمه الله تعالى — ابن البطريق وابن ناعمة وأبو قرّة وابن فهر وابن وهيل وابن المقفع مثل أرسططاليس ؟ (٣) » . ويستفاد من كلام الجاحظ نفسه أن كتاب فن الشعر لأرسطو كان معروفاً له (٤) . وفي موضع آخر يعيب الجاحظ على مترجمي أرسطو من العرب ، فيقول : « لعله (أرسطو) أن لو وجد هذا المترجم أن يقيمه على المصطبة » يعني يشهر به (٥) .

(١) قد أشرنا إلى شيء من هذا في الفصل الأخير من كتابنا : الرومانتيكية « وسيكون مجال شرحه واسماً ؟ كتابنا التّاد : « علم الأسلوب » .

(٢) راجع الفهرست لابن النديم ص ٢٥٠ نشرة فلوجل ، ولا يهنا هنا الوقوف كثيراً لهذا التحقيق : راجع التراجم العربية القديمة لكتاب فن الشعر في ترجمة الدكتور عبد الرحمن بدوي لكتاب فن شعر لأرسطو ، وكذا مقدمته القيمة ص ٥٠ — ٥٦ .

(٣) أنظر الجاحظ (أبو عثمان عمر بن بحر) : الحيوان ، تحقيق وشرح الأستاذ عبد السلام هارون

ج ١ ص ٧٥ — ٧٦ .

(٤) نفس المرجع ص ٧٤ .

(٥) نفس المرجع ج ٦ ص ١٩ وأنظر كذلك ص ١٩ ج ٦ ، و ص ٥٠ ج ٢ .

ولم يكن لكتاب « فن الشعر » أثر يذكر في الأدب العربي ونقده ، لأن العرب لم يفهموه ، ذلك أن أرسطو كتب ذلك الكتاب يعالج فيه الشعر الموضوعي ، شعر المسرحيات والملاحم ، وهو ما لم يعرفه الشعر العربي القديم . وهذه حقيقة سبق أن نبهنا إليها في دراستنا هذه (١) . ولذلك ترجم العرب « المأساة » بالمديح ، و « المهزلة » بالهجاء ، مما ضلل في فهم الكتاب ونظرياته .

ولقد تأثر العرب تأثراً بليغاً بكتاب الخطابة لأرسطو ، وبخاصة بالقسم الخاص بالأسلوب فيه . ولا يبعد أن يكونوا قد تأثروا بكتب السوفسطائيين التي تناولت نفس الموضوع ، مما ليس لدينا الآن وسائل لتحقيقه : وكان تأثر العرب من هذه الناحية من تأثر البلاغيين من الأوروبيين بأرسطو حتى الرومانتيكية ، فصرفهم الاصطلاحات والتعبيرات البلاغية عن الإدراك العام للنقد ونظرياته ، كما فطن لها أرسطو في كتاب : « فن الشعر » وكما زخرت بها الآداب الأوروبية منذ عصر النهضة حتى الآن ، مما لا نكاد نجد له أثراً في النقد العربي القديم كما سنرى ذلك في الباب التالي .

وبهذا كله كان أرسطو أب النقد في الآداب الأوروبية ، وفي الأدب العربي كذلك . وقد فتح للنقد ميادين فسيحة كانت أخلد أثراً وأوسع مدى من فتوحات تلميذه : الأسكندر الأكبر (٢) .

(١) أنظر ص ٤٤ - ٤٥ .

(٢) أنظر : G. Saintsbury : op. cit vol. I. P. 59

الباب الثاني

النقد عند العرب

الفصل الأول

نشأة النقد العربي وخصائصه العامة

مدى تأثيره بأرسطو — عمود الشعر

١ — نشأة النقد العربي

طبقاً لما اتخذنا لأنفسنا من منهج ، ولما عرفنا به النقد الحديث ، لن نعبأ في نشأة النقد العربي بالأحكام العامة التي كان يصدرها الشعراء في القديم بعضهم على بعض مع عدم التعليل لها ، مما يروى بعضه في أسواق الجاهلية إذا افترضنا صحته ، وكثير منه واضح الانتحال . ويلتحق بذلك ما كان يدور في نظير هذه الأسواق الجاهلية في العصر الإسلامي ، كسوق المربد بالبصرة . وكان التحكيم في النقد — في هذه الأسواق وفي المربد ونظائرها — قريب الشبه بما كان من التحكيم المسرحي في العصور اليونانية القديمة قبل نشوء النقد المنهجي عندهم ، مما سبق أن قومناه من وجهة نظر النقد (١) الحديث ، ولعل خير ما يستدر ثمرات هذا الاتجاه ، ويستخلص منه أقصى غاية له ، هو ما عبر عنه الجاحظ حين نصح الكاتب والشاعر بالاحتكام إلى ذوق الصفوة من الجمهور والثقة في ذلك الذوق ، دون ضرورة التماس تعليل فني منه : « فإذا أردت أن تتكلف هذه الصناعة ، وننسب إلى هذا الأدب ، فقرأت قصيدة ، أو حبرت خطبة ، أو ألقت رسالة ، فأياك أن تدعوك ثقتك بنفسك . أو يدعوك عجبك بثمره عقلك . إلى أن تنتحلّه وتدعيه ، ولكن أعرضه على العلماء في عرض رسائل أو أشعار أو خطب ، فإن رأيت الأسماع تصفي له ، والعيون

(١) هذا الكتاب ص ٥ — ٧ وواضح أننا لا نؤرخ هنا للنقد العربي ، ولكننا نوضح

وتجاهاته العامة ، لكي نكشف عن مصادرها وأصالتها ، وبخاصة لكي نفهمها في ضوء النقد الحديث

تحدج إليه ، ورأيت من يطلبه ويستحسنه ، فانتحله . فإذا عاودت أمثال ذلك مراراً فوجدت الأسماع عنه منصرفة ، والقلوب لاهية ، فخذ في غير هذه الصناعة . واجعل رائدك الذي لا يكذب حرصهم عليه أو زهدهم فيه « (١) » :

وعن الحرص على استجادة الجمهور للكلام نشأ التفريق بين من سموهم « أهل الصناعة » من الشعراء منذ الجاهلية — وبين أصحاب البديهة والارتجال — وأولئك يعيدون النظر في شعرهم ليلتي قبولا حسناً : « فكان زهير يسمى كبار قصائده بالحوليات ، لأنه يمضي فيها حولا » ، وكان الخطيئة يقول : « خير الشعر الحولي المنقح (٢) » . ويفهم من كلام الجاحظ — في هذا الموضع من البيان والتبيين — أنه يمدح هذا المنحى ، لمكانة التخير والأناة وطول النظر :

على أن بعض المتقدمين من الرواة كانوا يرون غير ذلك ، فيمدحون الاستسلام للفواطر الأولى ، ويذمون طول النظر في الشعر ، ومن هؤلاء الأصمعي على ما حسب ما يرويه الجاحظ أيضاً : « ... كان (الأصمعي) يقول : الخطيئة عبد لشعره : عاب شعره حين وجده كله متحيراً منتخباً مستويّاً ، لمكان الصناعة والتكلف والقيام عليه (٣) » ، على أن نفهم من التكلف هنا طول الأناة والنظر ، وهو غير التكلف عند المحدثين فيما بعد ، أمثال أبي تمام مثلاً ، كما يدل على ذلك نص آخر للجاحظ في التفرقة بين الأمرين (٤) . على أن الجاحظ يعلل لنشأة نزعة الصناعة عند أهل الصناعة بأن المدح أو التكسب بالشعر كان من دوافعها الحتمية : « إن من تكسب بشعره ، والتمس به صلات الأشراف والقادة ، لم يجد بدا من صنيع زهير والخطيئة وأمثالها (٥) » .

ولعل خبر من وصف نزعة الصناعة وصفا أدبياً — في وجه البديهة أو الارتجال — هو الشاعر الأموي : سويد بن كراع ، في هذه الأبيات :

(١) الجاحظ : البيان والتبيين . طبعة وتحقيق الأستاذ عبد السلام هارون ، ج ١ ص ٢٠٢ .

(٢) المرجع السابق ٣٠٤ — ٢٠٥ .

(٣) الجاحظ : الطبعة السابقة ، ج ١ ص ٢٠٦ .

(٤) نفس المرجع : ج ٢ ص ٩ .

(٥) نفس المرجع ج ٢ ص ١٣ — وابن رشيق : المدة ص ٨٣ — ٨٦ .

ايبت بأبواب القوافى كأنما أصاى بها سربا من الوحش نزعاً (٢)
أكالها حتى أعرس بعدها يكون سحيراً أو بعيداً فأهجعاً (٣)
عواصى إلا ما جعلت أمامها عصا مرید تغشى نحوراً وأذرعاً (٤)
أهبت بغر الآبدات فراجعت طريقاً أملت القصائد مهيعاً (٥)
بعيدة شأو ، لا يكاد يردها لها طالب حتى يكل ويظلعاً (٦)
إذا خفت أن تروى على رددتها وراء التراقى خشية أن تطلعا (٧)
وجشنى خوف ابن عفان ردها فتفتتها حولا حريداً ومربعاً (٨)
وقد كان فى نفسى عليها زيادة فلم أر إلا أن أطيع وأسمعا (٩)

وفى العصر الأموى ظهر اتجاه نقدى جديد — وإن يكن بدايئاً — ولكنه كان فيه ضرب من التعليل الموضوعى ، أساسه تقاليد العرب فى أشعارهم وعاداتهم وحياتهم العاطفية . وهو تابع للعرف اللغوى الذى أثر بخاصة فى الموازنات (١) فيما بعد . ولعل أقرب مثل نضربه لذلك هو المجلس الأدبى الذى اجتمع فيه عمر بن ربيعة والأحوص بن محمد ، ونصيب ، ثم كثير الذى حكم على عمر — فى بعض غزلياته — أنه أراد أن يتغزل بحبيته فتغزل بنفسه ، ثم مدح الأحوص فى أنه سار على التقليد العربى فى قصيدة من قصائده حين صور خضوعه لمحبيته ، ومن هذه القصيدة .

لقد منعت معروفها أم جعفر وإلى إلى معروفها لفقير

- (٢) كان من سبب هذا الشعر أن سويدا لما بنى عبد الله بن دارم ، فاستعملوا عليه سعيد بن عثمان بن صفان ، فطلبه ليضربه ويحبسه ، فهرب ولم يزل متوارباً حتى كلم فيه ، فأنته على ألا يعاود ، والمعاداة : المداواة والمخالطة ، والنزع جمع نازع وهو الغريب .
- (٣) أكالها : أراقها ، والتريس : النزول فى وجه السحر .
- (٤) المرید كبير : محبس الإبل .
- (٥) أهاب بها : دعاها . الآبدات : المتوحشات ، حتى بها القوافى الشرد . . أملت : سلكته ، طريق
- مل : مسلك معلوم . والمهيج : الواسع المنبسط .
- (٦) أى لا يكاد يردها طالب لها : يقول هى مطلقة لا يستطيع ردها إلا بالجهد .
- (٧) تروى على : تروى عنى . الترقوة : مقدم الخلق فى أعلى الصدر حيث يترق النفس .
- (٨) الحريد : التام الكامل .
- (٩) الجاحظ : المرجع السابق ج ٢ ، ص ١٢ — ١٣ وابن قتيبة : الشعر والشعراء ص ٨ .
- (١) ستحدث عن هذا الأثر فى معنى العرف اللغوى وأزمة التجديد فى النقد العربى القديم فى الفصل الخامس من هذا الكتاب .

ثم رجع كثير فدم الأحوص حين خرج على تقليد آخر ، هو إصرار الحبيب على دوام العاطفة على الرغم من هجر الحبيبة له ، وهو تقليد عام في الغزل العربي ، يخرج عليه الأحوص بقوله :

فإن تصلى أصلك ، وإن تعودى لهجر بعد وصلك لا أبالي
فعلق كثير على البيت السابق متوجهاً إلى الأحوص ، قائلا : « أما والله لو كنت من فحول الشعراء لباليت : هلا قلت كما قال هذا (وضرب بيده على جنب نصيب) :
بزئب ألم قبل أن يرحل الركب وقل : إن تملىنا فما ملك القلب ،
ولكن كثيراً بعد أن مدح نصيباً بما سبق ، عاد فعاب عليه قوله :

أهم بدعد ما حيت فإن أمت فواحرنا من ذا يهم بها بعدى ؟ !
لأنه فهم من البيت الأخير أنه يهتم بمن يشغل مكانه منها من جانب غير كريم (١) ، على أن هذه النزعة التقليدية ومراعاة الموروث وما قاله الأقدمون هي التي تركت أثرها العميق في عمود الشعر ، كما سنبين بعد قليل .

وفي العصر العباسي استجاب الأدب العربي لمطالب مجتمع جديد بسبب اتساع الحضارة الإسلامية ، واتصال العرب بثقافات أخرى ، وتعرفهم على حضارات أمم قديمة من أهمها اليونان والفرس ، ولا يهملنا هنا تفصيل صنوف التجديد هذه فيما يخص الأدب ، ولكننا نبين أثرها العام في النقد ، وكيف استجاب ذلك النقد فيها للدوافع الجديدة . ومن نقاد هذه الفترة من كانوا في نفس الوقت من الشعراء ، مثل بشار بن برد الذي غاب غلظه التصوير في قول كثير :

ألا إنما ليلى عصا خيزرانة إذا لمسوها بالأكف تلين

(١) المبرد : الكامل ، ج ١ ص ٣٣٢ — ٣٣٣ — ويرى بعد ذلك أنه قد نظر بعض هؤلاء الشعراء لبعضهم قالوا : قوموا ، فقد استوت الفرقة (بكسر الفاء) — أي اللعبة ، واستراؤها . انقضاها . وهذا النوع العربي في الحياة العاطفية التقليدية ستشرح امتداده وسبب نشأته في حديثنا في جنس الغزل العربي في هذا الباب . وفيه لا يهتم هؤلاء بأن الشعر يصف ما يشعر به ويصدق فيه ، بل يراعون ما ساد من اتجاه الجاهلية . وباسم ذلك يتقدمون مثل قول طرفة ابن العبد :

فقل لحيال السامرية ينصرف إليهما ، فإن واصل جبل من وصل

فقال : « والله لو جعلها عصا مخ أو عصا زبد لقد كان جعلها جافية خشنة بعد أن جعلها عصا ، ألا قال كما قلت :

إذا قامت لمشيئها تثنت كأن عظامها من خيزران (١) »

وهي ملحوظة دقيقة تتصل بالذوق السليم ودقة التصوير ورهف الحس .

وقام أبو نواس كذلك بدعوته إلى الرجوع للطبع لا إلى التقليد ، وباستبدال وصف الخمر في مطلع القصائد بوصف الأطلال التي هي غريبة عن بيئة أبي نواس الجديدة . وكان يمكن أن يعد أبو نواس من كبار النقاد في دعوته هذه لولا أنه حاذى فيها الأقدمين باستبدال مطلع بمطلع آخر ، على حين لا ضرورة لكليهما ولا صلة له بالقصيدة من وجهة النظر الحديثة ، ولكنه على أية حال صادق في الدعوة إلى تصوير الشاعر لما يرى على حسب ما يشعر به ، لا على حسب ما سمع عنه ، في قوله :

صفة الطلول بلاغة القدم فاجعل صفاتك لابنة الكرم
تصف الطلول على السماع بها أفندو العيان كأنت في الحكم ؟
وإذا وصفت الشيء متبعاً لم تحل من خطأ ومن وهم (٢)

على أن أهم الاتجاهات التي وضحت في النقد في العصر العباسي قد ظهر فيها أثر النقد اليوناني قليلاً أو كثيراً ، في حدود ما استطاع نقاد العرب فهمه ، ونمت هذه الاتجاهات فيما بعد ، وكثرت مظاهرها ، مما سنغني ببيان دقائقه في جميع المسائل التي سنعرض لها في النقد العربي في دراستنا له في هذا الفصل . وعلينا أن نذكر أمثلة جزئية لأثر النقد العربي بالنقد اليوناني لتتبعها بالاتجاه النظري العام في هذا الثأر .

فن ذلك اتجاه المتكلمين الفلسفي ، في مثل صحيفة بشر بن المعتمر - وهو من المعتزلة ، وتوفي عام ٢١٠ هـ - يقول في تلك الصحيفة : « والمعنى ليس يشرف بأن يكون من معاني الخاصة ، وكذلك ليس يتضح بأن يكون من معاني العامة . وإنما

(١) المبرد : الكامل ، ج ٢ ص ٨٠ .

(٢) ابن رشيق : المدة ، ج ١ ص ٥٨ .

مدار الشرف على الصواب وإحراز المنفعة ، مع موافقة الحال ، وما يجب لكل مقام من المقال (١) . وهذا و مقتضى الحال الذى تحدث عنه أفلاطون (٢) فى محاوره فيدروس ، ثم أرسطو فى مواطن كثيرة (٣) .

وخير من يمثل هذا الاتجاه النظرى المتأثر تأثراً محموداً بالنقد القديم ، هو الجاحظ ، فهو صاحب نظريات نقدية كثيرة سنضعها فى مواضعها من هذا الباب . ونشير منها الآن إلى ما يمس بنية القصيدة ، فى ذكر المعانى المتسقة فى الأبيات المتجاورة ، مما سماه الجاحظ : « القرآن » فيما يرويه عن رؤية الرجاز ، ثم يفسره بالتشابه والموافقة ويوضحه بروايته لما قاله بعض الشعراء لآخر : « أنا أشعر منك . . . لأننى أقول البيت وأخاه ، وأنت تقول البيت وابن عمه (٤) .

أعمق من ذلك أن يحذر الجاحظ الشاعر من بناء قصيدته على الحكمة فحسب ، مما نزع شعراء العرب إليه وأكثروا منه فى العصر العباسى . وذلك أن الحكمة تخل بالبنية العامة للقصيدة : « . . . لو أن شعر صالح ابن عبد القدوس . . . كان مفروقاً فى شعار كثيرة لصارت تلك الأشعار أرفع مما عليه بطبقات . . . ولكن القصيدة إذا كانت كلها أمثالاً لم تسر ، ولم تجر مجرى النوادر . ومتى لم يخرج السامع من شئ إلى شئ لم يكن لذلك عنده موقع (٥) » .

وفى العصر نفسه بدأ الفلاسفة من العرب يترجمون كتب اليونان فى النقد ، وبخاصة أرسطو ، وأخذ يطلع عليها — إما فى أصلها أو فى ترجمتها — بعض نقاد العرب ، مما قدمنا الأدلة عليه فى ختام الباب السابق . والذى يسترعى الانتباه عنابة أولئك الفلاسفة وحدهم بالنقد النظرى لأرسطو ، دون محاولة ممارسته على نحو فعال ، فى حين لم يعن النقاد بفلسفة النقد ، لأن النقد ظل فى أذهان العرب منفصلاً فى جوهره عن الفلسفة — على نقيض ما فعل اليونانيون — مما ظل أثره فى نقدنا العربى حتى العصر

(١) الجاحظ : البيان والتبيين ، ج ١ ، ص ١٢٥ — ١٢٦ — وستحدث كذلك عن صحيفة بشر هذه حين نشرح مسألة اللفظ والمعنى فى الفصل الأخير من هذا الباب .

(٢) أنظر ص ٢٨ من هذا الكتاب .

(٣) فى البراهين الخطابية ، وفى فصل الخطابة ، أنظر فهرس المعارف : مقتضى الحال .

(٤) الجاحظ : البيان والتبيين ، ج ١ ص ٢٠٥ — ٢٠٦ .

(٥) نفس المرجع ص ٢٠٦ .

الحديث لدى المتخلفين ، وعلى الرغم من ذلك تبدو آثار فلسفية متفرقة لبعض هذه النظريات العامة في النقد العربي ٥

فن ذلك اتجاه قدامة إلى دراسة الأجناس الأدبية ، تبعاً لنظرة أرسطو في النظر إلى العمل الأدبي بوصفه كلا ذا وحدة ، في حدود ما فهم قدامة ومن سايروه ، مما سنشرحه ونقومه في الفصول التالية .

على أن الجانب الدقيق الذي يغيب عن نظر الباحث الأول وهلة ، هو فهم نقاد العرب للخيال ومدى تأثيرهم فيه باليونان ، وتأثرهم كذلك بنظرية المحاكاة ، ولهذا سنتحدث عن هذا الجانب أولاً ، لنشرح بعد ذلك عمود الشعر وما استتبعه من خصومة بين القدماء والمحدثين :

٢ — الخيال عند العرب وأثر نظرية المحاكاة

١ — لم يستقر الخيال في مفهومه الحديث المثمر — وهو أنه عملية توليد الصورة التي وظيفتها تصوير الحقائق النفسية والأدبية — إلا منذ فلاسفة الرومانتيكية والفيلسوف « كانت » ، ولكن النقد القديم كله قبل ذلك ظل أبعد ما يكون عن هذا الفهم الحديث (١) :

وسبق أن رأينا أرسطو يقلل من شأن الخيال ، ويرى ضرورة وصاية العقل عليه ، وأنه كان يخلط بين الخيال والوهم (٢) . وانتقلت الفكرة إلى فلاسفة المسلمين أولاً ، ثم ظهر أثرها في النقد العربي القديم . فيرى ابن سينا أن الكلام الخيل هو « الذي يفعل به المرء انفعالا نفسانياً غير فكري ، وإن كان متيقن الكذب (٣) » . ويحذر ابن سينا من الخيال ، ويسميه التخيل ، على نحو ما حذر أرسطو ، ثم الكلاسيكيون والأوروبيون : « وفي حركة تطلب المعارف العليا يستعين الإنسان بالعقل الفعال الذي

(١) سنشرح ذلك الإدراك الحديث وأثره البعيد المدى في التجديد في الشعر في الفصل الثاني من الباب الثالث ، حين نتحدث في صياغة الشعر . ولعل مما ساعد على هذا الاستقرار في النقد الأوروبي توحيد الأصل الاشتقاق لكلمتي الخيال Imagination والصورة Image .

(٢) أنظر هذا الكتاب ص ١١٠ — ١١١ .

(٣) ابن سينا : الشفاء ، الفصل التاسع : في الشعر مطلقاً وأصناف الصيغ الشعرية ، والأشعار البيروانية .

يهديه عن طريق المنطق والفلسفة ، ويفضل مصدر المعارف الذى هو مصدر النفس الملكية . وهذا العقل الفعال قدسى « — وعند ابن سينا أن هذا العقل الفعال يحلر لإنسان من رفقته ، أى رفقة القوى الحسية الأخرى ، ومنهب التخيل الذى يصفه ابن سينا قائلا : « وأما الذى أمامك فباهت مهذار ، يلفق الباطل تلفيقاً ، ويختلق الزور اختلاقاً ، ويأتيك بأخبار ما لم تزود ، قد درن حقها بالباطل ، وضرب صدقها بالكذب . وإنك لمبتلى بانتقاد حتى ذلك من باطله ، والتقاط صدقه من زوره .. » (١).

وينعكس أثر هذا إدراك الخيال فى النقد العربى ، فيما سماه عبد الظاهر : التخيل ، أو الإيهام بالكذب (٢) . ولهذا يكون من العبث أن نربط بين الخيال والصورة فى النقد العربى القديم ، لأن كليهما مفهوم مستقل عن الآخر . والربط بينهما — فى مفهومنا الحديث — لم يوجد إلا منذ عهد قريب . أما وجوه البلاغة التى قد تتصل بالصورة فى ناحية من نواحي مفهومنا القاصر ، فلم ترتبط عند أولئك النقاد بالخيال ولا بالصورة ، وإنما كانت صلتها عندهم وثيقة بالقدر الذى فهموه من نظرية المحاكاة كما عرفوها من أفلاطون وأرسطو .

٢ — وقد فهم نقاد العرب من المحاكاة أنها مرادفة للمجاز ، أى التشبيه والاستعارة والكناية (٣) يقول بن رشد : « والمحاكاة فى الأقاويل الشعرية تكون من قبل ثلاثة أشياء : من قبل النغم المتفقة ، ومن قبل الوزن ، ومن قبل التشبيه نفسه . وهذه قد يوجد كل واحد منها مفرداً عن صاحبه ، مثل وجود النغم فى المزامير ، والوزن فى الرقص ، والمحاكاة فى اللفظ . . . وقد تجتمع هذه الثلاثة بأسرها ، مثلما يوجد عندنا فى النوع الذى يسمى الموشحات والأزجال . وهى الأشعار التى استنبطها فى هذا اللسان (العربى) أهل هذه الجزيرة (الأندلس) » (٤) .

(١) ابن سينا : رسالة حى بن يقطين فى : « رسالة القدر » طبعة ليدن ١٨٩٩ ، ومعا شرح وترجمة بالفرنسية .

(٢) سشرح ذلك ونقومه فى الفصل الرابع من هذا الباب فى أهداف النقد العربى .

(٣) تراجع الصفحات الأولى من الترجمة متى بن يونس لكتاب أرسطوطاليس فى الشعراء ، وكذا الفصل التاسع منه .

(٤) أبو الوليد بن رشد : تلخيص كتاب أرسطوطاليس فى الشعر ، فى : فن الشعر ، ترجمة الدكتور بد الرحمن بدوى ، مع الترجمة القديمة وشروح الفارابى وابن سينا وابن رشد — ص ٢٠٣ — وأنظر كذلك منه صفحات ١٩٦ ، ٢٠٩ ، ٢١٢ ، ٢١٥ ، ٢١٦ ، ٢٢٢ — ٢٢٣ ، ٢٤٨ .

وواضح أننا إذا فهمنا أن المحاكاة قد توافرت في الموشحات والأزجال ، فإننا بذلك نكون قد قوضنا النظرية اليونانية من أساسها .

ويزاءى لدى فلاسفة العرب أيضاً مفهوم للمحاكاة أقرب إلى رأى أفلاطون الذى عرفناه من قبل (١) . وذلك فى قول أبى سليمان المنطقى فيما يحكيه أبو حيان التوحيدى : « وقد علمنا أن الصناعة (الفنية) تحكى الطبيعة ، وتروم اللحاق بها والقرب منها ، على سقوطها دونها . . وهذا رأى صحيح وقول مشروح . وإنما حكمتها ، وتبعت رسمها ، وقصت أثرها ، لانحطاط رتبته عنها (٢) » .

ويدل مثل هذا القول على إدراك الصلة بين الصناعة الفنية والطبيعة ، وأن الطبيعة بمثابة نموذج عام يحاول الفن أن يحاكيه ، ولكنه يقصر على محاكاته (لأنه يقف عند ظواهر الطبيعة كما رأى أفلاطون) — على أن هذا القول لم يرتبط لدى صاحبه بتعليقات ذات قيمة فى صلته بالشعر أو الفن . والنص السابق واضح الدلالة على أنه مأثور عن الأقدمين .

ومن بين نقاد العرب من يصف قدرة الإنسان على المحاكاة ، متأثراً كذلك بما أثر عن الأقدمين . ونقصد به الجاحظ فى قوله : « ولذلك زعمت الأوائل أن الإنسان إنما قيل له : العالم الصغير سليل العالم الكبير ، لأنه يصور بيديه كل صورة ، ويحكى بفمه كل حكاية . . وإنما تهاً وأمكن المحاكاة لجميع مخارج الأسم ، لما أعطى الله الإنسان من الاستطاعة والتمكين ، وحين فضله على جميع الحيوان بالمنطق والعقل والاستقامة (٣) » . وكلام الجاحظ دائر فى بخلته حول ما نص عليه أرسطو من أن الإنسان أقدر الحيوانات على المحاكاة ، ولكن أرسطو يربط ذلك بنشأة الشعر ونموه (٤)

(١) أنظر ص : ٢٢ — ٢٧ من هذا الكتاب .

(٢) أبو حيان التوحيدى : المقابشات ، المقابلة التاسعة عشرة ، طبعة القاهرة ١٣٤٧ ١٩٢٩ م ص ١٦٣ .

(٣) الجاحظ : البيان والبيان ، ج ١ ص ٧٠ .

(٤) أنظر ص ٤٥ من هذا الكتاب .

على حين يستطرد الجاحظ من قوله إلى تقرير أن الإنسان يحاكي مختلف الناس والحيوان (١) .

ولا شك أن لغلبة الشعر الغنائي على الأدب العربي أثراً في عجز نقاد العرب عن الإفادة من نظرية المحاكاة على نحو ما أفاد أفلاطون أو أرسطو (٢) .

على أنا نظم النقد العربي إذا وقفنا في بيان تأثيره بنظرية المحاكاة عند هذا الحد . فقد انتقلت فكرة - قيمة - من الأفكار التي أدلى بها أرسطو في نظرية المحاكاة إلى النقد العربي ، فأثرت فيه تأثيراً خصباً متنوعاً : وهذه الفكرة تدور حول صلة الشعر بالفنون الأخرى .

وقد ناظر أرسطو بين الشعر والفنون الأخرى ليقرر أنها جميعاً إنما تصور جوهر الأشياء لا مظاهرها ، يرد بذلك على أساتذة أفلاطون (٣) .

ويرأى أثر الفكرة السابقة في الترجمة العربية لفن الشعر لأرسطو . فثلاً يذكر متى بن يونس أن الناس (يحاكون) بألوان وأشكال كثيرة . ومنهم من يشبهون بالأصوات ، وكذلك بالحركات (واضح أن ذلك في الرسم والموسيقى والرقص على ما قال أرسطو) ، كما يشبهون بالكلام الموزون في الشعر (٤) ، ويقول ابن رشد :

(١) يقول الجاحظ : ... إنا نجد الحاكية من الناس يحكي ألفاظ سكان إجماع مع مخارج كلامهم لا يفادر من ذلك شيئاً ... ونجده يحكي الأعمى بصور ينشئها لوجهه وعينييه وأعضائه ، لا تكاد تجد من ألف أعمى واحداً يجمع ذلك كله ، فكأنه قد جمع جميع طواف حركات العميان في أعمى واحداً . ولقد كان أبو دهبوية الزنجي مولد آل زياد ، يقف بباب الكوخ بحضرة المكاوين ، فينهق ، فلا يبق حمار مريض ولا هرم حسير ، ولا متعب بهير إلا نهق . وقبل ذلك مع نهيق الحمار على الحقيقة ، فلا تنبعث لذلك ، ولا يتحرك منك متحرك ، حتى كان أبو دهبوية يحركه . وقد كان جمع جميع الصور التي تجمع نهيق الحمار فجعلها في نهيق واحد . وكذلك كان في نجاح الكلاب ... (المرجع السابق للجاحظ ، ص ٦٩ - ٧٠) .

(٢) ولهذا السبب نفسه انحدرت دراسة الأجناس الأدبية إلى ملحوظات جزئية ، كما سنرى في الفصل التالي . ولنفس السبب لم ينع نقاد العرب بدراسة بعض أجناس أدبية عربية كان يمكن أن تقوم مقام القصة في الآداب الأخرى ، كالمقاومة . وقد تحدث الجاحظ عن القصص (البيان ج ١ ص ٩٣ ، ٢٦٧) ولكنه لم يذكر شيئاً يعتد به في النقد . هذا على الرغم من أن الأدب القصصي العربي هو الذي ترك أثره العميق في الآداب العالمية كما بينا في كتابنا : الأدب المقارن ؛ وكما سنشير إلى شيء منه في الفصل الثالث من الباب الثالث من هذا الكتاب :

(٣) أنظر هذا الكتاب ص ٤١ - ٤٣ .

(٤) ترجمة متى بن يونس ، في مرجع الدكتور عبد الرحمن بدوي السابق الذكر ، ص ٨٥ - ٨٦ .

« وكذلك الحال في الصنائع المحاكية لصناعة الشعر التي هي الضرب بالعيدان ، والزمير والرقص - أعنى أنها معدة بالطبع لهذين الغرضين » ، ثم يذكر بعد ذلك أن « الناس بالطبع قد يخيلون ويحاكون بعضهم بعضاً بالألوان والأشكال (في الفنون التصويرية) والأصوات (في الموسيقى) (١) » .

ولم يرسخ من ذلك لدى أذهان نقاد العرب القدامى سوى عقد الصلة بين الشعر والفنون التصويرية ، إذ كانت صلة الشعر بالرقص أو الموسيقى بعيدة عن الاستقرار في أذهانهم ، على حسب ما ألفوا في يبتهم ، على أن الفنون التصويرية كانت تنصرف في كلام هؤلاء النقاد إلى الفنون النقية لا الفنون الجميلة ، فكان يقصد بها النقش والتصوير ، في مثل فن النجارة وفن النقش .

ولابد أن نشير إلى صدى هذا التنظير بين الشعر والفنون في نقد ثلاثة من كبار نقاد العرب ، أفاد كل منهم فيه على نحو مخالف للآخر .

فالحافظ يرجع الصيانة على المعاني ، محتجاً بأن الشعر : « صياغة ، وضرب من النسخ ، وجنس من التصوير (٢) » .

ويفيد من الفكرة نفسها قدامة بن جعفر في قضية التزام الشعر بالصدق ، أو عدم التناقض ، فيرى أن الشعر لا يقاس بما فيه من نبل الفكر ، أو يصدق مضمونه بل بما يحتويه من صنعة ، لأنه إنما يحكم عليه بصورته ، كما أن النجار لا يعاب صنعه برداءة الخشب في ذاته ، بل بصناعته فيه ، لأن الشعر شأنه شأن الصياغة والتصوير والنقش . ويستشهد قدامة بما روى عن الأصمعي أنه سئل : من أشعر الناس ؟ فأجاب : « من يأتي إلى المعنى الخسيس فيجعله بلفظه كبيراً ، أو إلى الكبير ، فيجعله بلفظه خسيساً » . ثم يسند إلى بعض قدماء اليونان القول بأن « أحسن الشعر أكذبه (٣) » ، بل قد يسنده لأرسطو نفسه (٤) . وهو ما لا أساس له من الصحة ، وقد يكون له مصدر غير محدد لدى بعض السوفسطائيين الذين أطلع على آرائهم .

(١) المرجع السابق ٢٠١ - ٢٠٣ .

(٢) الجاحظ : الحيوان ، ج ٣ ص ١٣٢ - وقد أثر بذلك في عهد الظاهر ، كما سنشرحه بالتفصيل في فصل اللفظ والمعنى عند العرب .

(٣) قدامة . نقد الشعر ص ١٠١ .

(٤) نقد النثر المنسوب إلى قدامة ص ٩٠ .

وغير من أفاد من ربط الشعر بالفنون هو عبد القاهر الجرجاني ، في نظريته في « النظم » ، حين قرر أن سبيل المعنى سبيل ما يقع فيه التصوير والصياغة ، وأن الصياغة متوحدة مع المعنى ، حتى إنه لا يمكن أن يوجد جملتان مترادفتان في الدلالة لأن أى تغيير في التركيب يتبعه تغير في الصورة . وقد تطرق من ذلك إلى وجوه حسن الصورة في اتساق الكلام . وعنده أن الفرق كبير بين جمل لا تؤلف صورتها لأنه لا يجمعها سلك في التصوير ، وجمل أخرى جيدة لأنها تؤلف « هيئة » أو صورة . ولم يتعمق أحد من نقاد العرب القدامى ما تعمقه عبد القاهر في فهم الصورة وصلتها بالتعبير ، معتمداً في كل ذلك أساساً على فكرته في عقد الصلة بين الشعر والفنون النغمية وطرق النقش والتصوير (١) .

وكما تراه تجديد الحصب في بعض النواحي النظرية السابقة المتأثرة على نحو رشيد بالتراث العالمى في النقد ، بدا إلى جانب ذلك الاتجاه التقليدى الحافظ في حديث نقاد العرب في عمود الشعر .

ويقصد به نقاد العرب وجوه الشعر كما استنتجوها من القصائد الجاهلية وعصر صدر الإسلام والعصر الأموى .

٣ - عمود الشعر

ومنهج نقاد العرب فيها يختلف اختلافاً جوهرياً عن منهج أرسطو . فقد رأينا أنه يتبع آثار اليونان ليستخلص منها الاتجاهات القويمة والعناصر الناصجة التي يجب الإبقاء عليها دون غيرها ، وباسمها عاب أرسطو كبار شعراء اليونان ، وباسمها كذلك مدح بعض الشعراء الادين مكانة ، حين رآهم يجيدون في بعض نواحي نتائجهم الأدبي . ولكن نقاد العرب كانوا في عمود الشعر أسارى التقاليد لما ورثوا من تراث شعري .

وما قاله العرب في عمود الشعر منه ما يرجع إلى اللفظ من حيث جرسه ومعناه في موضعه من البيت ، ومنه ما يتعلق بمفهوم المعنى الجزئى في تأليف القصيدة ، ثم منه ما يخص تصوير المعانى الجزئية وصلتها بعضها ببعض في بنية القصيدة .

(١) وستنضح مكانة عبد القاهر المالكية في نظرياته النقدية - إلى جانب تأثيره الرشيد - في الفصل الأخير من هذا الباب .

أما اللفظ فيتطلبون فيه الجزالة ، والاستقامة ، والمشكلة للمعنى ، وشدة اقتضائه للقافية .

وما تطلبوه في مفهوم المعنى الجزئى هو شرف المعنى ، وصحته ، والإصابة في الوصف .

وأما ما يخص تصوير المعانى الجزئية في البنية العامة للقصيدة فهو المقاربة في التشبيه ، ومناسبة المستعار منه للمستعار له ، ثم التحام أجزاء النظم والتثامها (١) . ولنشرح ذلك مع التعليق عليه في إيجاز .

وجزالة اللفظ : تتوافر له إذا لم يكن غريباً ولا سوقياً مبتدلاً (٢) . ومعياره أن يكون بحيث تعرفه العامة إذا سمعته ، ولا تستعمله في محاوراتها (٣) . والأمثلة كثيرة تقتصر منها على قول الخطيئة (٤) :

يسوسون أحلاماً بعيد أناتها وإن غضبوا جاء الحفيظة والحد
أقلوا عليهم — لا أبا لأبيكم— من اللوم، أوسدوا المكان الذى سدوا
أولئك قوم إن بنوا أحسنوا البنى وإن عاهدوا أوفوا وإن عقدوا شدوا

وبهذه القاعدة عابوا كثيراً من شعر المحدثين . وفي هذه القاعدة تكتسب الألفاظ نبلاً يشبه النبل الطبقي . وفيها إغفال لموقع اللفظ من الحملة . مما انتبه إليه أمثال عبد القاهر . على أن استقراء الشعر العربى استقراء سليماً يكذب هذه القاعدة .

واستقامة اللفظ تكون من ناحية الجرس أو الدلالة أو التجانس مع قرائنه من الألفاظ .

فن ناحية الجرس يكون اللفظ مستقيماً بسلامته من تنافر الحروف (٥) . وذلك مقياس نسبي ، يجب أن تراعى فيه اللهجات والأذواق المختلفة . على أن الخطأ هنا أن اللفظة الثقيلة قد تملح في موضعها إذا أوحى بمعناها المراد في ذلك الموضع .

(١) المرزوق : شرح ديوان الحماسة ، ص ٩ .

(٢) أبو هلال السكرى : الصناعتين ، ص ٤٩ .

(٣) القلقشندي : صبح الأعشى ، طبعة دار الكتب ، ج ٢ ، ص ٢٠٦ .

(٤) المبرد : الكامل ، ج ١ ص ٣٤٩ .

(٥) القلقشندي : صبح الأعشى ج ٢ ص ٢٤٥ - ٢٤٨ .

ومن ناحية الدلالة يكون اللفظ مستقيماً إذا لم يحاف الشاعر في استعماله أصل وضعه اللغوي . ولهذا السبب عابوا قول البحري :

تشق عليه الريح كل عشية جيوب الغمام ، بين بكر وأيم
فالأيم التي لا زوج لها سواء سبق لها الزواج أم لا (١) . فالمقابلة بينها وبين البكر غير مستقيمة . وهذه قاعدة سليمة لا غبار عليها .

وكذلك يكون اللفظ مستقيماً إذا تجانس مع قرائنه من الألفاظ ، ولذا أخذوا على مسلم بن الوليد قوله :

فاذهب كما ذهبت غواذى مزنة يثني عليها السهل والأوعار
فكان الأولى أن يقول : السهل والوعر ، أو السهول والأوعار ، ليكون البناء اللفظي واحداً ، بالتثنية أو الجمع ، على أن مجال التأويل هنا واسع ، فالسهل في مستوى واحد ، على حين الأوعار مختلفة . ثم إن طلاق القول بذلك يكذبه الاستقراء الصحيح للشعر العربي القديم والنثر كذلك .

ومشكلة اللفظ المعنى تكون إذا وقع موقعه لا يزيد على معناه أو ينقص عنه ، ولذا أخذوا على الأعشى استخدامه كلمة : الرجل ، مكن : الإنسان ، في قوله :

استأثر الله بالوفاء وبالعد ل وولى الملامة الرجال (٢)

لأن الملامة تنجس للإنسان امرأة كان أم رجلاً ، ولا تخص الرجل وحده ، ويتبع الاعتبار الأخير أن تقع الكلمة موقعها في القافية ، كأنها الشيء الموعود المنتظر ، وبهذا يمدح بيت الخطيئة :

هم القوم الذين إذا أملت من الأيام مظلمة أضواءوا

(١) ابن سنان الخفاجي : نثر الفصاحة ، ص ٧٣ .

(٢) المرزباني (أبو عبيد الله بن محمد بن عمران) : الموشح في مأخذ العلماء على الشعراء ١٩٣٢ م

فالإضاءة يتطلبها ظلام الأيام وما استجد فيها من أحداث مدلهمة (١)

ويحملون في المعنى أن يكون شريفاً ، وشرف المعنى أن يقصد الشاعر فيه إلى الإغراب ، واختيار الصفات المثلث إذا وصف أو مدح لا يبالى في ذلك بالواقع . فإذا وصف فرساً وجب أن يكون الفرس (٢) كريماً ، وإذا تغزل ذكر من أحوال محبوبه ما يمتدحه ذو الوجه الذي يرح به الحب (٣) ، وإذا مدح فعليه أن يذكر ما يدل على شرف المقام إبداعاً وإغراباً ، لا مراعاة لصدق الموقف ولصفات ممدوحة كما يراه (٤) .

ويعنون بصحة المعنى إلا يقع خطأ تاريخي ، كقول زهير :

فتنتج لكم غلماناً أشأم كلهم كأحمر عاد ، ثم تنتج فتشم (٥)

أو خطأ على حسب العرف السائد ، ولذا يعيب الأمدى على البحرى قوله :

(١) أبو هلال العسكري : كتاب الصناعتين ص ١٢٨ ؛ ونكرر هنا أننا نريد لإجمال القول في شرح ما ذكره نقاد العرب القدامى ، وسنمرض بعد ذلك - في فصل اللفظ والمعنى ، وفي فصل أجناس الشعر - للتفصيل والمقارنة .

(٢) ولذا عابوا امرأ القيس في وصفه لحيل البريد وأنها بليدة كما سنذكر في الفصل التالي ، كما عابوه في قوله :

واركب في السروع خيفانة كما ووجهها صف منتشر

لأنه شبه شعر الناصية بسعف النخلة ، والشعر إذا غطى العين لم يكن الفرس كريماً ، وذلك هو الغم ، ويحمد في نواحي الحيل أن يكون شعرها غير مفرط في الكثرة أو القلة ، لأن الفرس لا يكون بذلك كريماً فامرؤ القيس مخطئ في نظر هؤلاء النقاد وأن كان صادقا في الواقع ، (الأملى : الموازنة ص ٢٩) .

(٣) أى أنه لا يصف ما يجد هو من حاله الخاصة ، بل يصف ما يشهد له بأنه بلغ غاية الوجد (قدامة بن جعفر : نقد الشعر ص ٤٤) .

(٤) أنظر أمثلة لذلك في عبد العزيز الجرجاني : الوساطة بين المتنبي وخصومه ، ص ٣٨٣ - ٣٨٤ - أبو هلال العسكري : الصناعتين ص ٢٧٤ ؛ وقدامة يقصر المديح على الفضائل النفسية من عقل وشجاعة وعدل وعفة ، على ألا يتجاوز ما هو من صفات ممدوحة على حسب مكانته : (قدامة بن جعفر : نقد الشعر ص ٤٣ ، ١١٠ - ١١١) ولنا إلى ذلك عودة في هذا الباب ببيان مصادر ذلك وقيمته ، وإنما يميننا الآن شرح ما قالوه في معنى عود الشعر .

(٥) لأن المشتم هو قدار أحمر ثمود لا عاد (المرزبانى : الموشح في مأخذ العلماء على الشعراء ص ٤٥) . وهذا خطأ جزئى يجب أن ينطبق عليه ما قاله أرسطو (ص ٨٣ - ٨٤ من هذا الكتاب) .

نصرت لها الشوق للحرج بأدمع تلاحقن في أعقاب وصل تصرما (١)
وذلك أن الآمدى يرى أن الشقوق يشفيه البكاء ولا يزيد منه ، أو مخالفة العرف
اللغوى ، كقول أبي تمام :

إذا ما رحي دارت أدرت سماعة رحي كل إنجاز على كل موعد
إذ جعل إنجاز الوعد بمثابة طحنة بالرحى ، وهو قضاء عليه ، ذلك - في العرف
اللغوى - لا يكون إلا للإخلاف (٢) .

والإصابة في الوصف أن يذكر المعانى التى هى الصق بمثال الموصوف ، مثلا
كان مصيباً ، لا لأنه مدح هرم بن سنان بصفاته الخاصة ، بل لأنه مدحه بالصفات
العامة للرجل الكريم من حيث أنه مثال كريم . ولذا يزوون عن عمر رضى الله عنه
أنه قال عنه : « كان لا يمدح الرجل بما يكون في الرجال (٣) » .

والأمور الخاصة بتصوير المعانى الحزنية منها المقاربة في التشبيه ، وأصدقه
« ما لا ينقص عند العكس » ، كتشبيه الورد بالحد والحد بالورد ، وأحسنه ما أوقع
بين شيتين اشتراكهما في الصفات أكثر من انفرادهما كى يبين وجه التشبيه بلا كلفة ،
إلا أن يكون المراد من التشبيه أشهر صفات المشه به وأملكها له ، لأنه حينئذ يدل على
نفسه ، وبحميه من الغموض والالتباس (٤) .

(١) الآمدى : الموازنة ص ٣٣ - ٣٤ ، ووجهه نظر الآمدى - في أن الشوق يشق من البكاء - صحيحة ،
ولكن من ناحية نتيجة البكاء ، أما أثناء الانفعال بالشوق فإن ذلك الشوق يهيج البكاء ، وفي هذه الحال يكون
في البكاء اشتداد للأفعال وإهاجة له . وإنما قاس الآمدى بذلك المقياس ، لأن المجهود في الشعر الجاهل أن
يذكروا البكاء شوقا ، انظر لما ينتج عنه من شفاء النفس به عقب البكاء ، كما في قول امرئ القيس في معلقته :
وان شفاى عبرة مهراقة فهل عند رسم دارس من معول ؟

وهذا جانب تقليدى محض .

(٢) الآمدى : الموازنة ص ٢٠٤ - ٢٠٥ ، ولنا إلى هذا عودة في بيان أثر العرف اللغوى في التجديد
عند العرب في الفصل الرابع من هذا الباب .

(٣) انظر وصية أبي تمام البحتري في (أبو اسحاق المصري القيروانى : زهر الآداب ، ج ١ ص ١٠١
طبعة القاهرة ١٩٢٥) .

(٤) المرزوق في شرح ديوان الحماسة ، الطبعة السابقة ، ص ٩ - وانظر كذلك ص ١٢٣ - ١٢٥ من
هذا الكتاب وهامشها لتعرف آراء أرسطو ووجه حسن التشبيه والاستعارة عنده ، إذ أنه يزيد - على ما ذكره
هنا - التمثيل والتضاد والحركة ، وقد فطن إلى التمثيل عبد القادر الجرجاني ؛ انظر نفس الموضع من هذا
الكتاب .

ثم مناسبة المستعار منه للمستعار له على حسب عرف اللغة في مجازها ، ولذا عيب على أئ نواس قوله :

بح صوت المال مما منك يشكو ويبوح

يريد أن المال يتظلم من إهائته وتمزيقه بالإعطاء لكرم صاحبه ، والاستعارة قبيحة لأنه لا صلة بين المال والإنسان (١) .

ثم التحام أجزاء النظم والثناء ، ويقصدون بذلك إلى الانتقال من كل جزء من أجزاء القصيدة التقليدية إلى الجزء الآخر على نحو جيد ، على حسب ما جرت به تقاليد القصيدة للعربية منذ الجاهلية ، على الرغم من أن هذه الأجزاء - بما تشتمل عليه من وقوف على الأطلال وذكر الديار والحبيب والرحلة إلى المحب ثم المدح - لا صلة في الواقع بينهما ، ولا يمكن أن تتكون منها وحدة عضوية . وإنما يريدون وصل هذه الأجزاء وكفى . على أن إجادة هذا الوصل - وهو ما يسمونه : حسن التخلص من غرض إلى غرض في القصيدة - هي مما عني به المتأخرون ، دون الجاهليين والمخضرمين ، إذ كانت العرب تقول عند فراغها من لفت الإبل وذكر القفار : دع ذا ، أو عد عن ذا (٢) ، ليأخذوا فيما يقصدون إليه من غرض القصيدة الأصلي . ولهذا لم يؤثر حديث نقاد العرب عن التحام الأجزاء في نية القصيدة ، بل اتخذوا القصيدة الجاهلية نموذجاً ، على ما بين أجزائها من تفاوت يتناقض مع ما نعرفه اليوم من معنى الوحدة (٣) وحول عمود الشعر ، وما تفرع عنه من أمور النقد ، ثارث عند قدامى نقاد العرب كل مسائل الحصومة بين القدماء والمحدثين ، إذ أن هؤلاء المحدثين قد انحرفوا قليلاً في صناعتهم عما يقتضيه عمود الشعر من أصول :

وقد افرق نقاد العرب في أمر هذه الحصومة ، فمنهم من تعصب للقديم لقدمه ، وبخاصة الرواة واللغويون ، كأبي عمرو بن العلاء والأصمعي ، وكان أبو عمر لا يحتج ببيت من الشعر الإسلامي ، وكان يقول : « لقد كثر هذا المحدث وحسن ،

(١) يحيى بن حمزة الملوك : الطراز ج ١ ص ٢٤١ ؛ ولنا عودة إلى العرف اللغوي وقيمه وسبب احتفاء العرب به في الفصل الخامس من هذا الباب .

(٢) السدة ج ١ ص ١٥٩ .

(٣) لنا عودة بالدرس والتحليل والمقارنة لمعنى الوحدة عند العرب في الفصل الثاني من هذا الباب .

حتى لقد هممت أن أمر فتياتنا بروايته (١) . ولا وزن لمثل هذه الآراء .
والقول الفصل في هذا ما قاله ابن قتيبة : « . . ولا نظرت إلى المتقدم منهم بعين
الحلالة لتقدمه ، ولا المتأخر منهم بعين الاحتقار لتأخره ، بل نظرت بعين العدل
لتفريقين ، وأعطيت كلا حقه . . ولم يقصر الله الشعر والعلم والبلاغة ، على زمن
دون زمن ، ولا خص به قوما دون قوم (٢) » .

وفطن نقاد العرب في موازنتهم بين الشعراء وفي الخصومة بين المحدثين والقدماء—
إلى أثر البيئة الطبيعية والثقافة ، وأرجعوا إليها الاختلاف بين جزالة أدب البدو
والإعراب ، وروعة أهل الحضر وسهولة ألفاظها ومعانيها ، وبخاصة بعد الإسلام .
حين « اتسعت ممالك العرب ، وكثرت الحواضر ، ونزعت البوادي إلى القرى ،
ونشأ التأديب والتطرف ، فاختارت الناس من الكلام ألينة وأسهلة (٣) » .

ومن أوائل من نبه لأثر البيئة في الشعر ابن سلام الجهمي في طبقاته ، فقد علل
لبن شعر عدى بن زيد بأنه كان يسكن الحيرة ويراکز الريف ، وفسر قلة الشعر
في الطائف بقلة الحروب ، لأن الشعر إنما يكثر بالحروب كحرب الأوس والخزرج ،
ولذا قل الشعر بين قريش ، إذ لم يكن بينهم ثائرة ولم يحاربوا (٤) . ومبدأ تأثير البيئة
ذاته صحيح ، ولكن ابن سلام لم يستطع أن يفيد منه مبدأ من مبادئ النقد الأدبي (٥) ،
وإن يكن قد حاول به أن يعلل تعليلا موضوعياً للظواهر الأدبية .

(١) انظر الجاحظ : البيان والتبيين ، تحقيق وشرح الأستاذ عبد السلام محمد هارون ، ج ١ ص ٣٢١
وعبد الله بن مسلم ابن قتيبة : الشعر والشعراء ، طبعة القاهرة ١٣٢٧ ، ص ٢ ؛ وعلى بن رشيقي القيرواني :
العمدة ، ج ١ ص ٥٦ - ٥٧ .

(٢) ابن قتيبة : الشعر والشعراء ص ٢ ، وابن قتيبة يقصد إلى المساواة في الحكم على الشعراء ، فقد ينبع
متأخر في غرض من أغراض الشعر القديمة فيساوي المتقدمين أو يسبقهم ، ولكن ابن قتيبة — شأنه في ذلك شأن
نقاد العرب — يرى أن على المتأخر الاقتداء بالمتقدم في أغراض الشعر العامة وقوالبه في القصيدة ، وله أن يجدد
بمد ذلك في اختيار الألفاظ وفي المعاني ، انظر المرجع السابق ص ٧ .

(٣) انظر : علي بن عبد العزيز الجرجاني : الوساطة بين المتنبي وخصومه ، طبعة القاهرة ١٩٤٥ ، ص
١٧ - ١٨ ، وكذا ابن رشيقي : العمدة ، الطبعة السابقة ، ص ٥٨ - ٥٩ .

(٤) ابن سلام الجهمي : طبقات الشعراء ص ١٠٢ .

(٥) انظر : طه ابراهيم ؛ تاريخ النقد عند العرب ص ٨٦ - ٨٨ ، والدكتور محمد مندور : النقد
المنهجي عند العرب ص ١٠ - ١١ .

وبعد هذه الاتجاهات النظرية العامة ، علينا أن نفصل القول في مختلف الاتجاهات في النقد العربي ، مع تقويمهما تقويماً حديثاً .

ويمكن تقسيمها إلى اتجاهين كبيرين ، ما يخص وحدة العمل الأدبي ، من حيث أجناس الأدب من شعر ونثر ، ثم من حيث ترتيب أجزاء القول والأهداف الإنسانية للأدب .

والاتجاه الكبير الآخر نتحدث فيه عن القيم الجمالية للوجوه البلاغية ، وأزمة التجديد فيها ، ثم فيما سموه : اللفظ والمعنى .

الفصل الثاني

أجناس الأدب

(١)

أجناس الأدب الشعرية

لقدامة بن جعفر - المتوفى عام ٣٣٧ هـ - فضل الزيادة في دراسة أجناس الأدب الشعرية ، وتبعه كثير من النقاد .

وهنا يتحدث نقاد الأدب من العرب عن القصيدة وما تتناوله من أغراض . وهي مقصورة في تقديمهم على الشعر الغنائي أو الوجداني ، من مدح وهجاء ، وثناء وافتخار ، وعتاب واستنجاز ، ووعيد واعتذار (١) . . ومنهم من يقرر أن أكثرها لدى الشعراء مطلباً المدح والهجاء ، والنسيب والمرثي والوصف (٢) . ومنهم من يرجعها إلى أصناف أربعة : المديح والهجاء ، والحكمة ، واللاهو . ثم يتفرع من كل صنف منها فروع له ، « فيكون من المديح المرثي والافتخار ، والشكر والالطف في المسألة وغير ذلك مما أشبه ذلك وقارب معناه ، ويكون من الهجاء الذم والعتب ، والاستبطاء والتأنيب ، وما أشبه ذلك وجانسه ، ويكون من الحكمة الأمثال والتزهيد والمواعظ ، وما شاكل ذلك وكان من نوعه ، ويكون من اللاهو الغزل والطرود ، وصفة الخمر والمجون وما أشبه ذلك وقاربه (٣) » ومعلوم أن الفرق كبير بين هذه الأجناس المختلفة من حيث الموقف ، والبواعث النفسية ، وما يترتب على ذلك من

(١) ابن رشيقي : العملة ، ج ٢ ص ٩١ ، ١٤٥ ومن يرجعها جميعاً إلى المديح والهجاء متأثر بأرسطو في تقسيمه للشعر الغنائي ، انظر هذا الكتاب ، ص ٤٥ - ٤٦ .

(٢) قدامة ابن جعفر : نقد الشعر ، ص ٣٥ ، ثم يذكر قدامة التشبيه غرضاً مستقلاً ، . واضح أن هذا خلط في فهم الأغراض ، ويترتب عليه تداخل في الأقسام ؛ ثم أن الوصف كثيراً ما يذكر تبعاً للأغراض الأخرى ، ويندر أن يقصد لذاته .

(٣) الطرد : الصيد ؛ وانظر كتاب نقد النثر المنسوب إلى قدامة بن جعفر ، طبعة القاهرة ١٩٣٨ ، ص ٨١ ، ولا نقصد هنا إلى تحقيق نسبة الكتاب إلى مؤلفه الحقيقي ، انظر لذلك مقدمة الدكتور طه حسين لنفس الطبعة السابقة ص ١٩ ، ثم مقدمة الدكتور العبادي ؛ ثم انظر ابن رشيقي : العملة ، ج ١ ص ٨٧ .

نخير المعاني ومن طرق الصياغة . فليس الرثاء - مثلاً - مجرد مدح بصيغة الماضي (١) ، كما لا يمكن أن يعد العتب هجاء .

ولكننا لا نلاحظ لدى هؤلاء النقاد شيئاً ذا بال في تفصيل الفروق النفسية والمواقف المختلفة بين كل هذه الأجناس . ولهذا فضلنا أن نقصر القول على جنسين من الأجناس الأدبية ، نتمثل فيهما مختلف اتجاهات هذا النوع من نقد الأجناس ، وهما يخصصان جزءاً كبيراً من الشعر العربي ، كثرت حوله الخصومة ، واختلفت فيه منازع الشعراء ، وتمثلت فيه أهم خصائص الشعر العربي كله ، وهذان وهما : المدح ، والغزل .

١- المدح

كان الشاعر في الجاهلية أرفع منزلة من الخطيب ، لحاجتهم إلى الشعر في تخليد المآثر وحماية العشيرة ، وتبهيهم لدى شعراء القبائل ، فلما تكسبوا بالشعر صارت الخطابة فوقه (٢) . وكانت العرب لا تتكسب بالشعر ، وإنما ينظم أحدهم ما ينظمه شكراً على صنعة لا يستطيع أداء حقها ، إعظامها لها (٣) ، ولعل خير ما يمثل به لذلك قول رجل من بني عبدالله ابن عفان غطفان ، وجاور في طيء وهو خائف :

جزى الله خيراً طيباً من عشيرة ومن صاحب تلقاهم كل مجمع
هم خلطوني بالنفوس ، ودافعوا ورأى بركن ذا مناكب مدفع
وقالوا : تعلم أن مالك إن يصب نفدك ، وإن تحبس نذرنا ونشفع (٤)

(١) كما يزعم قدامة ، انظر : نقد الشعر ص ٥٩ ، وفيها : « ليس بين المراثية والمدحة فصل إلا أن يذكر في اللفظ ما يدل على أنه لماك ... وهذا ليس يزيد في المعنى ولا ينقص منه ، ويردد هذا الكلام ابن رشيق : المدة ، ج ٢ ص ١١٧ ، ولكنه يلحظ شيئاً من الفرق في الحالة النفسية بين الموقفين . ودرى أن قدامة متأثر بأرسطو في نظير لهذا المعنى ، حين يرشد أرسطو الخطباء إلى مواطن المدح بذكر ما ينصح به من الصفات ، انظر هذا الكتاب ص ١٤٣ .

(٢) ابن رشيق : المدة ، ج ١ ص ٥٠ - ٥١ . والجاحظ : البيان والتبيين ، شرح وتحقيق الأستاذ عبد السلام هرون ، ج ١ ص ٢٤١ ، ج ٢ ص ١٣ .

(٣) ابن رشيق : المدة ، ج ٢ ص ٤٩ .

(٤) أبو المناس محمد بن يزيد المردد - الكامل ، طبعة القاهرة ١٣٥٥ هـ ، ج ١ ص ٤٧ .

— حتى جاء النابعة الديباني ، وقبل اصلة على الشعر ، وخضع للنعمان ابن المنذر ثم جاء الأعشي فجعل الشعر متجراً يتجر به ، وقصد حتى ملك العجم ، فاستهجن شعره ، ولكنه أثابه اقتداء بملوك العرب (١) . وسرعان ما أفاض الشعراء في المدح ، حتى صار أوسع ميادين الشعر العربي . وقد جاراهم النقاد في العناية به ، على الرغم من أن منهم من قرر أن الشعراء فقدوا بهذا المديح من قدرهم الذي كان لهم قبل التكسب بشعرهم (٢) . وأفقن النقاد في إرشاد الشعراء إلى طرق نيل الخطوة عند ممدوحهم . وعنوا كل العناية بنظام القصائد في المدح ، وبالحدوث في معانيها ، فصارت هذه القصائد في بنائها جامعة لكثير من التقاليد التي سبها الجاهليون في نظام القصيدة بعامه ، ثم كانت مجال التجديد في أجزائها ، ولكنها ظلت تحاذي القديم ، حتى في منهج تجديدها . ويمكن إجمال كلامهم في المديح في أمرين عامين :

(١) صفات المدح والتصرف فيها حسب طبقات الممدوحين .

(٢) مطالع القصائد من حيث التقليد والتجديد .

١ — أما صفات المدح : فيرجعها قدامة إلى أربعة ، هي جماع الفضائل عنده : العقل والشجاعة ، والعدل والعفة ، وعلى الشاعر ألا يتجاوز هذه الصفات النفسية إلى ما سواها من الصفات الجسمية ، لأنه بسبيل وصف الرجال من حيث هم ناس ، لا من طريق ما هم مشتركون فيه مع سائر الحيوان . والعقل — عند قدامة — أصل ترجع إليه فضائل مثل المعرفة والحياء والبيان والسياسة والكفاية والصدق بالحجة والعلم والحلم عن سفاهة الجهلة ، وما إليها من العفة القناعة وقلة الشره وطهارة الإزار وما يجري مجراها ، ومن أقسام الشجاعة الحماية والدفاع والأخذ والنكاية في العدو والمهابة والسير في المهامة الموحشة وما أشبه ذلك . ومن أقسام العدل السماحة والتبرع لنائل وإجابة السائل وقرى الأضياف . . . ويتركب أصول الفضائل الأربعة تنتج فضائل جديدة . فعن تركيب العقل مع الشجاعة يحدث الصبر على الملمات والوفاء بالإيعاد . وعن تركيب العقل مع السخاء يحدث إنجاز الوعد وما أشبه ذلك ، وعن تركيب العقل

(١) الحافظ : نفس الموضع السابق ، وابن رشيق : نفس الموضع السابق

(٢) عبارة الحافظ : « فلما كثر الشعر والشعراء ، واتخذوا الشعر مكسه ، ورحلوا إلى السقة ، وسرعوا إلى أعراض الناس ، صار الخطيب عندهم فوق الشاعر ، وكذلك قال الأول : « الشعر أدنى مروءة » ، وأسرى مروءة الفقه : البيان والتهنئ ، ج ١ ، ص ٢٤١ .

مع العفة توجد الرغبة في المسألة والاقتصار على أدنى معيشة وما أشبه ذلك ، وعن تركيب الشجاعة مع السخاء يحدث الإتلاف والإخلاف وما أشبه ذلك ، وعن تركيب الشجاعة مع العفة يكون إباء المنكر والغيرة على الحرم ، وعن السخاء مع العفة الإسعاف بالقوت والإيثار على النفس (١) .

ويضع قدامة من هذا التقسيم مقياساً لحودة المدح . فللشاعر أن يمدح بفضيلة من الفضائل الأربعة وما يتفرع عنها ، أو بها كلها مجتمعة ، والبالغ في التجويد إلى أقصى حدوده هو من استوعبها . وليس له أن يتجاوز هذه الصفات إلى غيرها من الأوصاف الجسمية المحمودة .

ويقول بن رشيق : « وأكثر ما يعول على الفضائل النفسية التي ذكرها قدامة ، فإن أضيف إليها فضائل عرقية أو جسمية ، كالجمال والأنفة وبسطة الخلق وسعة الدنيا وكثرة العشرة ، كان جيداً ، إلا أن قدامة قد أبى منه وأنكره جملة ، وليس ذلك صواباً ، وإنما الواجب عليه أن يقول : إن المدح بالفضائل النفسية أشرف وأصح فأما إنكار ما سواها ككرة واحدة ، فما أظن أحداً يوافقه فيه ، أو يساعده عليه (٢) » ،

(١) قدامة بن جعفر : نقد الشعر ، ص ٣٩ - ٤١ ، وإنما أثبتنا رأى قدامة في هذا كاملاً ، لأن له فضل سبق في الدعوة إليه بين نقاد العرب ، وتأثر به سواء ، ثم رددوا قوله في قصر المدح على الصفات النفسية دون الجسمية ، وذكروا أمثله . ونعتقد أن القارئ في غنى عن أن ننبه إلى تهافت تقسيم قدامة ، وتداخل الصفات التي ذكرها . وقد تأثر قدامة بأرسطو في الخطابة في أصل الفكرة . يقول أرسطو في نهاية الفصل الخامس من الكتاب الأول من الخطابة : « أما التفضيلة فهي موضوع المدح الأخص به » . ويتحدث أرسطو في الخطابة الاستدلالية (لمضى الخطابة الاستدلالية أنظر ص ٩٢ - ٩٣ من هذا الكتاب) عن الصفات التي توافرت في شخص كان أهلاً للثقة لدى الجمهور ، يريد أرسطو بذلك أن يرشد الخطيب إلى مواضع الإيحاء بالثقة . كى يفيد في البرهنة على أنه أهل لها ، أو أن مدح أهله لها . وفي ذلك يقول أرسطو : « لتتحدث عن التفضيلة والرياسة ، عن الجميل والقيح ، لأنها أهداف من يمدح أو يهجو ... والتفضيلة - كما يبدو - هي حاسة البحث عن الخير والمحافظة عليه ، وهي كذلك حاسة تدفع إلى أداء الخصال الجلييلة الكثيرة ، بكل أنواعها ، وفي كل الحالات . واجزاء التفضيلة هي العدل ، والشجاعة ، والعفة ، والسخاء ، وعلو الهمة ، والكرم والحلم ، والحياسة ، والفطنة ... » الكتاب الأول من خطابة أرسطو ١٣٦٦ إلى ص ٢٣ - ٢٥ ، ٣٦ - ٣٨ وكذا ١٣٦٦ ب ، ص ١ - ٢) .

(٢) ابن رشيق : العمدة ، ج ٢ ، ص ١٠٨ - وينقل ابن سنان الخفاجي نقد الآمدى لقدامة في قصره المدح على الفضائل النفسية ، ثم يقول : « إنه خالف فيه المذاهب كلها عريبها وأعجميها ، لأن الوجه الجميل يزيده في الهيئة ويتمن به . ويدل على الخصال المحمودة » (ابن سنان الخفاجي : سر الفصاحة طبعة القاهرة ١٩٣٢ ، ص ٢٥٠ - ٢٥١) .

وفي الأمثلة التي ساقها قدامة نفسه ما يثبت صحة كلام ابن رشيق ، إذ يذكر قدامة من مختار المدح قول زهير :

وفيهم مقامات حسان وجوههم وأندية ينتابها القول والفعل
فلأن جثتهم ألقيت حول بيوتهم محالس قد يشقى بأحلامها الجهل
على مكثريهم حق من يعترهم وعند المقلين الساحة والبذل
فما كان من خير أتوه فلانما توارثه أباء آبائهم قبل

فقد وصفهم بحسن الوجوه ، إلى جانب ما استم لهم من حسن المقال ، وتصديق القول بالفعل ، وكرم المحتد ، ورجاحة العقل (١) :

ويمثل قدامة للمدح المغيب - لوصف الشاعر للمظاهر الجسمية - بقول عبيد الله بن قيس الرقيات في عبد الملك بن مروان :

يأتلق التاج فوق مفرقة على جبين كأنه الذهب

فوصفه الشاعر بالبهاء والزينة ، فغضب عبد الملك ، وقال له : « قد قلت في مصعب بن الزبير :

إنما مصعب شهاب من الله تحلت عن وجهه الظلماء

فأعطيته المدح يكشف الغم ، وجلاء الظلم ، وأعطيتني من المدح ما لا فخر فيه (٢) » .

ويعيب قدامة كذلك الاختصار على المديح بالآباء أو بمظاهر الثراء (٣) ، ويمثل له بقول أيمن بن خزيم في بشر بن مروان .

(١) قدامة بن جعفر : نقد الشعر ، ص ٤٣ - وكذا أبو هلال السكري : كتاب الصناعتين ص ٧٦ .

(٢) قدامة ابن جعفر : المرجع السابق ، ص ١١٠ - ١١١ - وكذا أبو هلال : نفس المرجع ص ٧٣ - ويقول المرحوم طه ابراهيم (تاريخ النقد ص ١٣٨ - ١٣٩) إن البيت لم يقع موقعا حسنا من نفس عبد الملك ، لا لأنه عدل في مدحه عن الفضائل النفسية كما يقول قدامة ، بل لأن بين البيتين بونا ساشما في الجمال والقوة والروح ، لأن بيت ابن الرقيات في مصعب أروع وقما وأعل نفسا ، وأسن بالنور العلوي ، وأشد اتصالا بالله الذي يحرس الخلفاء على أن يثلووه في الأرض ، لهذا وحده عتب الملك على الشاعر وليس لخلو بيته من الفضائل النفسية ، فليس في بيت مصعب شيء منها على النحو الذي يفهمه قدامة .

(٣) إنما يعيب قدامة ومن سار على نهجه الاختصار على مدح الآباء ، بدليل مثال زهير الذي أوردناه عن قدامة قبلا .

يا ابن النوائب والذرى والأرؤس والقرع من مضر العمر فى الأفعس
من فرع آدم كابرأ عن كابر حتى انتهيت إلى أبيك العنسى
مروان ، إن قناته خطية غرست أرومتها أعز الفرس
وبنيت عند مقام ريك قبة خضراء كلل تاجها بالفسفس
فسماؤها ذهب ، وأسفل أرضها ورق تلاً لأ فى البهم الخندس (١)

لأن الشاعر لم يصف غير الآباء ، ولم يصف الممدوح بفضيلة فى نفسه . وذكر
بناء القبة من الذهب والفضة ، وليس هذا من المدح ، وإنما طريقة المدح أن يجعل
الممدوح يشرف بآبائه ، والآباء تزداد شرفاً به . لأن شرف الوالد بعض ميراث الابن .

وحقاً لو كان هذا الشرف الطريف والتالد محققاً فى الممدوح ، لكان من المعانى
التي لا يعاب ذكرها ، ولكن من نقاد الشعر من يجعلون ذلك قاعدة ، إيماناً منهم
بأن العصامى دون العظمى ، وجرياً على أن الشاعر له أن يزعم ما شاء فى شعره لا يعاب
بالحقيقة والموقف (٢) ، حتى عيب قول ابن جبلة

وما سودت عجلاً مآثر عزمهم ولكن بهم سادت على غيرها عجل
وجرى على منهاجه أبو الطيب فقال :

ما بقوى شرفت ، بل شرفوا بى وبنفسى فخرت لا بجودى

فقرر أنه عصامى ، يقول الجرجاني : وهذا منه « هجو صريح ، وقد رأيت
من يعتذر له فيزعم أنه أراد : ما شرفت فقط بآبائى ، أى فى مفاخر غير الأبوة ،
وفى مناقب سوى الحسب ، وباب التأويل واسع (٣) » .

(١) العفرى : الاسد . والعنيس من أسماء الأسد ومعناه الشديد ، والمتابس من قريش أولاد أمية بن عبد
شمس الأكبر ، وهم ستة : حرب وأبو حرب ، وسفيان وأبو سفيان ، وعمرو وأبو عمرو . والفسفس :
البيت المصور بالفسيفساء ، وهى ألوان تؤلف من الخرز ، فتوضع فى الحيطان كأنها نقش مصور . (قدامة
جعفر : نقد الشعر ، ص ١١١ - ١١٢ - وكذا أبو هلال العسكري . كتاب الصناعتين ص ٧٣ - ٧٤) .

(٢) نتحدث فى هذا ونضرب أمثلة عليه حين نبين الأهداف الإنسانية للأدب على حسب النقد العربى ،
فى الفصل الثالث من هذا الباب ، وأنظر كذلك ص ١٦٤ - ١٦٥ من هذا الكتاب

(٣) عبد العزيز الجرجاني : الوساطة بين المتنبي وخصومة ص ٣٨٣ - ٣٨٤ ، قارنه بما يقوله أبو هلال
فى الصناعتين ص ٧٤ .

على أن المدائح تختلف على حسب المدحوجين في الارتفاع والانتضاع والتبدى والتحضر ، فمنهم الملوك والوزراء والكتاب وقادة الجيش ، « فإذا كان المدح ملكاً لم يبال الشاعر كيف قال فيه ولا كيف أطنب ، ويجود المديح حينئذ كلما أغرق الشاعر في أوصاف الفضيلة وأتى بخواصها (١) » ، وفي هذا الإغراق لا يلحظ الشاعر صفات ممدوحة في ذاته ، وإنما يراعى الإغراب في صفات الكمال ، وهو يسمونه (٢) شرف المعنى في عموم الشعر . ومثال المديح المقتصد غير المغالى قول نصيب في مدح سليمان بن عبد الملك :

أقول لركب صادرين لقيتهم قفا ذات أوشال ومولك قارب
قفوا خبروني عن سليمان ، إننى لمعروفة من آل ودان طالب
فعاجوا فأثنوا بالذى أنت أهله ولو سكتوا أثنت عليك الحقائب
هو البدر والناس الكواكب حوله وهل يشبه البدر المنير الكواكب (٣)

ثم يصير النقد تلقيناً لوسائل الخطوة لدى الملوك والكبراء ، وطريقاً لنيل صلاتهم مما لا صلة له بالشعر وتقدم فنه بعامة . فعلى الشاعر أن يتجنب التقصير ويتحاشى مع ذلك التطويل ، لأن للملك سامة وضجرا ، ربما عاب من أجلها ما لا يعاب ، وحرّم من لا يريد حرمانه ، وكذلك يجب ألا يمدح الملك ببعض ما يتجه في غيره من الرؤساء وإن كان فضيلة . وذلك مثل قول البحتري يمدح المعز بالله .

لا العدل يردعه ولا الـ تعنيف عن كرم يصدّه

(١) ابن رشيق : المصداق ج ٢ ، ص ١٠٣ وقدامة : نقد الشعر ، ص ٤٨ .

(٢) انظر ص ١٦٢ من هذا الكتاب .

(٣) صادريين : قافلين وعائدين ، وفي نقد الشعر لقدامة : قافلين . قفا : وراء . أوشال جمع وشل ، وهو الماء القليل . مولك : عبدك ، يريد به نفسه ؛ قارب : طالب الماء ليلاً . ودان : موضع بين مكة والمدينة ، قريب من الجحفة . (وأبو العباس محمد بن يزيد المبرد : الكامل ، ج ١ ص ١٠٥ - ١٠٦ - والجاحظ : البيان التبيين ، ج ١ ص ٨٣ ، وقدامة بن جعفر : نقد الشعر ، ص ٤٩) .

فإنه مما أنكر عليه : إذ من ذا يعتف الخليفة على الكرم أو يصده ؟ ! ! هذا
بالهجاء أولى منه بالمدح (١) ! ! !

وعابوا على الأحرص قوله :

وأراك تفعل ما تقول ، وبعضهم مذق اللسان ، يقول ما لا يفعل

فقالوا : إن الملوك لا تمدح بما يلزمها فعله كما تمدح العامة (٢) ، كأنما لا يلزمهم
الوفاء بما يقطعون من عهد على أنفسهم ! ! ! وهكذا ينصح الشعراء أن يكون مدحهم
إغراقاً في التفصيل ، وإمعاناً في الإبداع والإغراب . وقل منهم من كان يلحظ في
وصفه أو مدحه تقرير الحقيقة (٣) . ولذا عابوا في المدح قول الأعشى .

ويأمر للبحوم كل عشية بقت وتعليق ، فقد كان يستق (٤)

لأنه يقول في هذا البيت : « إنه يأمر لفرسه كل عشية بقت وتعليق ، وهذا
مما لا يمدح به الملوك (٥) » . وربما أراد الشاعر أن يصف أمراً واقعاً من ممدوحه .

(١) ابن رشيق : العمدة ، ج ٢ ، ص ١٠٣ - ١٠٤ ؛ على أن المهود في الشعر العربي منذ الجاهلية
أن يتعرض الكرم لوم العاذلات من أهله له على كرمه . يقول شاعر قديم :

ولأئمة هبت بليلى تلومنى ؛ ولم ينتعزى قبل ذلك عذول
تقول : اتد لا يدعك للناس ملقا وتزرى بمن - يا ابن الكرام - تعول
فقلت : أبت نفس على كرممة وطارق ليل غير ذلك يقول

(أبو علي القتال : الأمل ، طبعة دار الكتب المصرية ، ج ١ ص ٢٨) .

وصاحب العمدة نفسه يروى هذه الأبيات لتزوير بن أبي سلمى :

أخو ثقة لا يهلك الخمر ماله ولكنه قد يهلك المال نائلة
قدوت عليه خدوة ، فوجنته قسودا لديه بالصريم عواذله
يفدینه طورا ، وطورا يلننه وأعياء ، فما يلزى أين مخاتله
فأعرضن منه عن كرم مرزاء عزوم على الأمر الذى هو فاعله

(ابن رشيق : المرفيع السابق ص ١١٢ - وانظر أمثلة أخرى في أبي تمام حبيب ابن أوس الطائي ؛ ديوان

الحماسة طبعة القاهرة ١٣٢٥ هـ ج ١ ص ٢٧٦ - ٢٧٧ ، ٢٢٥ - ٢٢٦) .

(٢) نفس المرجع السابق لابن رشيق ص ١٠٤ .

(٣) المرجع السابق ص ١٠٤ ، وكذا أبو القاسم الحسن بن بشر الأمدى : الموازنة بين أبي تمام
والبحرئى ، القاهرة ١٩٤٤ ص ٤٠٥ .

(٤) يعنى بالبحوم فرس الملك ، وستق كفرح ، يئشم وأنعم ، فالستق للحيوان كالتخمة للإنسان . وفي
رواية : فقد كاد يسبق .

(٥) أبو هلال المنكرى : كتاب الصناعتين ص ٥٥ .

وهو أنه كان يعطف على الحيوان ، ويرعاه ، وتلك — ولاشك — صفة محمودة ،
تم عن عظمة خلقية في رعاية ذلك الملك لما قد يحقره غيره عادة ممن عرت قلوبهم من
الرحمة ، إذ من شأن من لا تفوته العناية بالأمر الصغير ، ألا يهمل في السهر على الرعاية
من الناس ، على أن للفرس مكانة هامة لدى الفارس ، ولكن هؤلاء النقاد يعيبون
مثل قول الأعشى في ذلك البيت . ويقولون : وإنما تمدح الملوك بمثل قول الشاعر :

له هم لا منتهى لكبارها وهمته الصغرى أجل من الدهر
له راحة ، لو أن معشار جودها على البر ، كان البرأندى من البحر (١)

وقد كرهوا أن تمدح الملوك بمثل قول الشاعر :

ليس فيما بدا لنا منك عيب عابه الناس غير أنك فان
أنت نعم المتاع لو كنت تبقى غير ألا بقاء للإنسان
لأن ذكر الموت ينغض على الملوك لذاتهم !! (٢) ، وإذا أراد الشاعر أن يأتي
بمثل هذا المعنى فعليه أن يسلك سبيل أشجع السلمي في قوله :

لقد أمسى صلاح أبي على لأهل الأرض كلهم صلاحاً
إذا ما الموت أخطأه فلسنا نبأى الموت حيث غدا وراحا (٣)

أما إذا قصد الشاعر بمدحه سوى الملوك ، فعليه ألا يتجاوز ما هو من صفات
مدوحة على حسب مكانته . فلا ينبغي أن يوصف الكاتب بالشجاعة ، ولا القاضي
بالحمية ، إلا أن تقوم قرينة تبرر سياق مثل هذا الوصف ، فيمدح الوزير والكاتب
بما يناسب حسن الروية وشدة الحزم ، وجودة النظر وسرعة الخاطر ، ويمدح القائد
بالبأس والنجدة والبسالة ، وللشاعر أن يضيف إلى ذلك الجود والسماحة ، لأن السخاء
في أكثر الأمور ملازم للشجاعة كما يقول أبو تمام .

فنى دهره شطران فيما ينوبه فنى بأسه شطر وفي جوده شطر (٤)

(١) نفس المرجع السابق ، نفس الموضع .

(٢) ابن رشيق : العمدة ، ج ٢ ص ١٠٨ .

(٣) أبو هلال العسكري : كتاب الصناعتين ص ١١٠ .

(٤) ابن رشيق : نفس المرجع ص ١٠٥ - ١٠٨ وقدامة بن جعفر : نقد الشعر ص ١٥٠ - ١٥١ .

وقلما يمدح سوى هؤلاء الذين أتينا على ذكرهم ، فإن دعت الشاعر ضرورة من دونهم ، مدح كل إنسان بفضائله في صناعته ومعرفة طرقها . ويمدح أهل البدو بما اصطالحوا عليه من فضائلهم الكرم والعفة وحماية الجار . ويرى قدامة أن الصعاليك والمتلصصة لهم فضائلهم التي يمدحون بها ، من الإقدام والفتك والتشمير والجد والجود.. وقلة الاكتراث بما يلم بهم من خطوات (١) ، كما قال تأبط شرا يمدح صخر بن مالك في أبيات منها :

وإني لمهد من ثنائى فقاصد به لابن عم الصدق صخر بن مالك
لطيف الحوايا ، يقسم الزاد بينه سواء وبين الذئب قسم المشارك
إذا خاط عينيه كرى النوم لم يزل له كالىء من قلب شيخان فاتك (٢)

وهكذا جارى النقاد تقاليد الشعراء في المدح ، وسايروا أعراضهم منه في التزلف أو القربى لدى الكبراء . وعلى الرغم من أن قدامة سبقهم إلى اقتباس فكرة أرمسطو في المدح بالفضائل النفسية ، فإنه تهافت في أقسامها ، ولم يخرج منها بطائل يعتد به ، بل إنه أقر التقاليد في معنى الفضائل نفسها ، فكان للفتاك والمتلصصة فضائلهم الخاصة بهم . أما أثر هذه المدائح ، وقيمتها الاجتماعية والخلقية ، فتتحدث عنه في أهداف الأدب في فصل لاحق (٣) . وعلينا أن نجمل القول في مدى ما كان من تحديد لمطلع القصيدة في المدح ، كما نظمها الشعراء في مختلف عصور العربية قبل العصر الحديث ، وكما تابعهم نقاد العرب فيه .

٢- وطالما كانت مطالع القصائد في المديح مثار خصام بين المجددين وأنصار القديم من الشعراء والنقاد . وذلك أن شعراء العرب في الجاهلية كانوا في أكثر حالاتهم

(١) قدامة بن جعفر ، نفس المرجع ص ٥٠ - ٥٥ وبه أمثلة لذلك ، انظر أيضا ابن رشيق : العمدة ، ج ٢ ص ١٠٨ .

(٢) ابن عم الصدق كقولهم أخو الصدق ، يريدون به المدح . والكرى : النوم الخفيف الشيطان : الحازم الماتك الذى يفاجئ غيره بمكرهه . والأبيات كاملة في قدامة : المرجع السابق ، وكذا في أبي تمام حبيب بن أوس : ديوان الحماسة ، الطبعة السابق ذكرها ، ج ١ ص ٣١ - ٣٢ .

(٣) انظر الفصل الرابع من هذا الباب .

لا يهجمون على أغراضهم ، بل يمهّدون لها . وكانت غاليّتهم تبدأ بالوقوف (١) على الديار ، كما يظهر هذا جلياً مع مطلع قصائد المعلقات ، فكان الشاعر الجاهلي — لأنه من قوم ألفوا الرحلات والأسفار والانتقال من دار إلى دار — يتخيل أنه — في رحلته إلى الممدوح أو غيره — رأى رسوم منازل الأجانب بعد نزوحهم عنها ، فتتهيج أشواقه ، وتثير أطلالها بقايا ذكرى الحب في نفسه ، فيقف على الآثار باكياً ومسلماً ومسائلاً ، ثم يصف ما حظى به في عهد الصبا والشباب من لهُو ومتاع ، ثم ينتهي من هذا النسب إلى غرضه من مدح أو فخر أو غيرهما . وقد ألزم التمهيد للمديح — أو كاد — عند شعراء الجاهلية ، فكانوا في وقوفهم على الديار يصفون الطول ، ويصفون الرحيل ، ويتشوقون بلمح البروق ، ومرّ النسيم ، ولا يعدون في وصف النساء إذا تغزلوا ونسبوا ، كما كان يذكر الشاعر منهم ما قطع من مفاز وما أجهّد من ركائب ، وما تجشّم من هول الليل وسهره . وأكثروا من ذكر الإبل ووصفها ، لأنّها دوابهم الصبورة على السير ، ولقلة سواها لديهم . ولم يكن أحدهم يرضى بالكذب فيصف ما ليس عنده ، كما يفعل المحدثون ، فحين كان امرؤ القيس ملكاً ، ورحل إلى قيصر ملك الروم ، وصف خيل البريد ، ولم يصف الإبل ، فقال :

إذا قلت روحنا أرن فرائق	على جلعد واهى الأباجل أبترا
على كل مقصوص الذنابي معاود	بريد السرى بالليل من خيل بربرا
إذا زعته من جانبيه كليهما	مشى الهيدبي في دفة ثم فسرّفا
أقب كسرحان الغضا متمطر	ترى الماء من أعطافه قد تحدر (٢)

(١) على أن من هؤلاء الشعراء من كان يبدأ بالنسب أو بوصف الخمر ومثال البدء بوصف الخمر مطلع معلقة عمرو بن كلثوم :

ألا هي بصحتك فاصبحنا	ولا تبقى خمور الأندرينا
مشعّمة كأن الحص فها	إذا ما الماء خالطها سخينا

(٢) روحنا : أرحنا من عناء السير . أرن فرائق : صاح ، والفرائق : المقدم من رسل البريد الذي يهدي إلى الطريق . الجلعد . القرى النليظ ، واهى الأباجل : ممدود عروق الأكل . مقصوص الذنابي : مخدوف الذيل ، وكانت المادة عندهم أن تحذف أذناب خيل البريد ليكون ذلك علامة لها . معاود : معتاد السير . بريد السرى : رسول الليل ، والسرى لا يكون إلا ليلاً . بربر : قبيلة كانت معروفة بالقيام على خيل البريد . زعته : ضربته بنجامه . الهيدبي : صرب من انثى السريع . دفة . جيه . قرقر : أعص رأسه . أقب : ضامر . السرحان : الدّب . الغضا : شجر تأوى إليه الوحوش . متمطر : سابق . أعطافه : نواحيه . الماء : العرق (أنظر شرح ديوان إمرئ القيس للسندوب ص ٧٣ - ٧٤ على خلاف في ترتيب الأبيات - وابن رشيق : المعلقة ج ١ ص ١٥١ - ١٥٢) .

ولكن لأن أكثر شعراء الجاهلية كانوا يبدعون مدائحهم بالوقوف على الديار ، أصبح هذا تقليداً ، يعاب الخروج عليه من أنصار القديم : « وليس لتأخر من الشعراء أن يخرج عن مذهب المتقدمين في هذه الأقسام ، فيقف على منزل عامر ، ويبكى عند مشيد البنيان ، لأن المتقدمين وقفوا على المنزل الدائر والرسم المعاني ، أو يرحل على حمار أو بغل ، فيصنفهما لأن المتقدمين رحلوا على الناقة والبعر ، أو يرد على المياه العذبة الجوارى ، لأن المتقدمين وردوا الأواجر الطوامى ، أو يقطع إلى الممدوح منابت النرجس والورد والآس ، لأن المتقدمين جرؤوا على قطع منابت الشيخ والحنوة والعرار (١) » .

ثم كان على رأس المحدثين الذين خرجوا على هذا التقليد القديم أبو نواس ، ولكن كان تجديده محدوداً ، فقد دعا إلى استبدال وصف الخمر بالبكاء على الأطلال ، فيقول في دعوته تلك :

صفة الطلول بلاغة القدم	فاجعل صفاتك لابنه الكرم
لا تخدعن عن التي جعلت	سقم الصحيح وصحة السقم
وإذا وصفت الشيء متبعاً	لم تخل من خطأ ومن وهم (٢)

وقد اتبع أبو نواس في دعوته هذه بعض من عاصروه أو أتوا بعده ، فمنهم المتنبي في بعض قصائده ، إذ ينكر النسيب في إبتداءات المدح :

إذا كان مدح فلنسيب المقدم أكل فصيح قال شعراً متم ؟

وقد بدأ المتنبي بعض قصائده بوصف الخيل بدل الأبل ، كقصيدته التي يذكر فيها قدومه إلى مصر على خوف من سيف الدولة :

ويوم خليل العاشقين كنته	أراقب فيه الشمس أبان تغرب
وعيني إلى أذنى أغمر كأنه	من الليل باق بين عينيه كوكب
شقت به الظلماء ، أذنى عنائه	فيطغي ، وأرخيه مراراً فيلعب

(١) أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة : الشعر والشعراء . طبعة القاهرة - ١٣٢٢ هـ ، ص ٧ .

(٢) ابن رشيق : العلة ، شج ١ ص ٥٨ ، ج ٢ ص ١٥٠ - ١٥٥ .

وأصرع أى الوحش قفيته به وأنزل عنه مثله حين أركب
وما الخيل إلا كالصديق قليلة وإن كثرت فى عين من لا يجرب (١)

ومن هؤلاء من كان يذكر رحلته على قدمه (٢) . ومنهم من يستبدل بالناقة
السفينة ووصفها ، كما فعل البحرى (٣) .

وقد لاحظ بعض المتأخرين أن لا ضرورة لهذا كله ، إلا ما كان حقيقة يصفها
الشاعر أمام الممدوح . فالواجب تجنب التقليد فيه ، « لا سيما إذا كان المادح من سكان
بلد الممدوح ، يراه فى أكثر أوقاته » ، فما أقيح ذكر الناقة والفلاة حينئذ (٤) . وكان
هذا إيذاناً بالقضاء على مقدمة القصيدة التقليدية فى المدح فى العصر الحديث لتكلفتها
أو اصطناعها ، ومجانبتها للحقيقة ، بل إن جنس المديح نفسه كاد يموت فى هذا العصر :
وقد تجأت بواحد ذلك فيما قرره من تصدوا لنقده منذ القدم ، من أنه يجافى الحقيقة ،
وينال من مكانة الشاعر كما سبق أن ألمحنا إلى ذلك (٥) ، وكما سنشرح حين نتكلم فى
القيم الإنسانية للأدب فيما بعد .

وعلى قدر شطط المتكسبين بالشعر بمجانبتهم الحقيقة ، طلباً لنيل الصلات والزلفى ،
كان صدق من صوروا لنا الحياة العاطفية فى مختلف صورها ، حين نهض الغزل
أديباً مستقلاً ، انعكست فيه الخواطر النفسية والفلسفية ، وقد حفل بها النقد متنوعاً
فى مختلف الاتجاهات ، ونوجز فيه القول الآن كل الإيجاز .

(١) حل بن عبد العزيز الجرجاني : الوساطة بين المتنبي وخذومه ص ١٥١ .

(٢) فى بعض ابتدئات فى مدائح أبى نواس وأبى الطيب ، المرجع السابق ص ١٥٢ .

(٣) أبو القاسم الحسن بن بشر الأملى : الموازنة بين أبى تمام والبحرى ، مخطوطة ، لوحة ١٩٧ ،
راجع الدكتور محمد مندور - النقد المنهجي عند العرب ص ٣٠٤ .

(٤) ابن رشيق : العنونة ، ج ١ ص ١٥٣ - ١٥٤ .

(٥) أنظر ص ١٨٠ من هذا الكتاب .

٢ - الغزل

أكثر ما بقي لنا من الغزل الجاهلي كان مقدمة لقصائد المديح ، وقلما استقل هذا الغزل بقصائد على حدة في العصر الجاهلي وعصر صدر الإسلام ، ومنذ العصر الأموي أصبح الغزل جنساً أدبياً مستقلاً ، وتنوعت فنون القول فيه ، متأثرة بالبيئة الاجتماعية وما كان لها من صدى في الحياة العاطفية . وإلى جانب القصائد المقصورة على هذا الجنس الأدبي ، ظل المديح يفتح كذلك بالنسيب على ما جرت به العادة منذ الجاهلية ، مع اختلاف في المعاني التي صورت بها العاطفة في العهدين . وهو اختلاف يسير سبق أن أشرنا إليه (١) .

وظل كثير من نقاد العرب لا يفرقون - فيما يسوقون من اعتبارات عامة - بين الغزل أو النسيب في مفتتح قصائد المدح ، وبين القصائد المستقلة بالتعبير عن عاطفة الحب (٢) .

(١) أنظر ص ١٧٦ من هذا الكتاب .

(٢) فبعد أن يذكروا ما يجب على المتغزل مراعاته بعامة ينصحون له مثلاً أن يصل غزله بما يمدحه من مدح بحيث يكون مزوجاً به ، ويذكرون كذلك أن من الواجب ألا يطول الغزل ويقصر المدح ، كالشاعر الذي أتى نصر بن سيار بقصيدة فيها مائة بيت نسيباً ، وعشرة أبيات مديحاً ، فغاب ذلك عليه نصر ، وقال له : إن أردت مديحى فاقصد في النسيب ، ففدا وأنشد :

هل تعرف الدار لأم عمرو دع ذا وحبر مدحه في نصر

فقال نصر : لا هذا ولا ذلك ، ولكش بين الأمرين . (ابن رثيق : العدة ج ٢ ص ٩٩ .) ومثل هذا أيضاً ما يذكره الآمدي في معالجه النسيب جزءاً من قصائد المديح ، (الحسن ابن بشر الآمدي : الموازنة بين أبي تمام والبحترى . الجزء المخطوط ، لوحة ١٨٥ ، على حسب ما ذكره الدكتور محمد مندور في النقد المنهجى ، ص ٣٠٣) وكذلك يمثل صاحب الزهرة نفسه - وهو خير من أرخ للحياة العاطفية والحب الصادق في عصره - بأشلة من مقدمات قصائد المدح في وصف العاطفة الصادقة ، كالأبيات التي ذكرها للبحترى من قصيدته التي مطلعها :

ذاك وادى الأراك فاحبس قليلاً مقصراً من صبابه أو مطيلاً

وهي من قصيدته التي يمدح بها محمد بن علي بن عيسى القمي . (أنظر محمد من أبي سليمان الأصبهاني : الزهرة طبعة بيروت ١٩٣٢ ص ٢١٤ وقارنها بديوان البحترى طبعة القاهرة ١٩١١ ، ص ٢١٠ - ٢١١ ، وفيه فيه أشلة أخرى كثيرة متفوقة) .

وحى النقاد (١) الذين مثلوا بأشعار الغزليين العذريين لما ساقوا من اعتبارات ، قد اعتدوا في الغزل بما يتم به الغرض : « وهو ما كثرت فيه الأدلة على التهالك في الصبابة ، وتظاهرت فيه الشواهد على إفراط الوجد واللوعة وما كان فيه من التصابي والرقّة أكثر مما يكون من الخشن والحلافة ، ومن الخشوع والذلّ أكثر مما يكون فيه من الإباء والعزة ، وأن يكون جماع الأمر فيه ما ضاد التحافظ والعزيمة ، ووافق الانحلال والرخاوة (٢) » . وهذه كلها صفات غير مقصورة على العذريين من الغزليين ، بل عامة عند الغزليين منذ الجاهلية . فكانت المرأة مطلوبة ، والشاعر خاضعاً لسلطان حبها ، راغباً متماوتاً في وصالها . كانوا يعدون ذلك دليل كرم الطبع عند العرب وغيرتهم على الحرم .

وحقاً كانت البيئة العربية ذات أثر في إحلال المرأة العربية هذه المكانة منذ العصر الجاهلي ، إذ البيئة — بما حفلت به من جمال رتيب ، وبما دفعت إليه من شظف العيش وجهده ، وبما استلزمته من تعاون قبلي — خلقت من العرب فارساً يعتد بالبطولة والوفاء ، وحماية الحار ، والشهامة والنجدة ، والاعتداد بالنفس . ومن شيم فارس هذا شأنه أن يكون صادق العاطفة في حبه ، يرى في خضوعه لحبيته وفي المخاطرة في سبيلها وحماتها مظهراً من مظاهر رجولته ، لا ضعف فيه ولا خور ، وكان طبيعياً أن تشغل المرأة فراغ ذلك المجتمع البدوي الذي تعوزه كثير من المتع واللوان الفنون التي تألفها المجتمعات المتحضرة . ولهذا كانت المرأة محور حديثهم ومتجه أفكارهم : وفي هذا يقول ستاندارل : « إنما يبحث عن الحب الحق ووطنه الأصيل تحت خيام البدوي الدكناء ، فجمال الإقليم والشعور بالعزلة ، قد ولدا هناك — كما يولدان في أي مكان آخر — أسهمى عواطف القلب الإنساني ، أعنى تلك العاطفة التي تحتاج — كي تشعر صاحبها بالسعادة — إلى أن يوحى بها إلى الآخرين ، بنفس الدرجة التي يشعر بها صاحبها . ولكي يبدو الحب في أقوى صورته في قلب الرجل لم يكن بد من أن

(١) مثل قدامة وصاحب الصناعتين .

(٢) قدامة بن جعفر : نقد الشعر ص ٧٣ ، وابن رشيق : العمدة ج ٢ ص ١٠٠ - ١٠١ ، وأبو

هلال السكري - كتاب الصناعتين ص ٩٧ - ٩٨ .

تستقر المساواة — ما أمكن لها أن تستقر — بين المحب وحييئته (١) . وفي أدب الفروسة هذا نجد البأس والجلد والمثابرة والحمية ، متجاورة مع الدمعة والرقعة والخضوع والدلة لسلطان العاطفة . والحائبان لا يتناقضان في نفس الفارس ، ولكن يتكاملان . وهذا هو الأعم الأغلى في روح الفروسة في الآداب العالمية (٢) . وأصدق مثل لذلك في الأدب الغربي قول جعفر بن علبة الحارثي :

هوى مع الركب اليماني مصعد جنيب ، وجثماني بمكة موثق (٣)
عجبت لسراها ، وأنى تخلصت إلى ، وباب السجن دوني مغلق (٤)
أملت فحيت ، ثم قامت فودعت فلما تولت كادت النفس تزهق (٥)
فلا تحسبي أني تخشعت بعدكم لشيء ، ولا أني من الموت أفرق (٦)
ولا أن نفسي يزدهيا وعيدكم ولا أنني بالمشي في القيد أخرق (٧)
ولكن عرتني من هواك ضمانه كما كنت ألتى منك إذ أنا مطلق (٨)

ففي هذه الأبيات نرى روح الشاعر العربي في شطريها ، فألى جلده واستهانته بالقيد واستخفافه بالمخاطر ، تتجلى الصبابة وأثر الوجد والخضوع التام لمن يجب . وهذا ماظهر منذ العصر الجاهلي ، وتفسره لنا البيئة العربية طبيعة ومجتمعاً . وقد فطن له النقاد الذين

(١) أنظر : Stendhal : De L'amour, Paris, 1938, p, 211,

(٢) أنظر : Denis De Rougement : L'amour et L'Occident.

Paris 1939, p. 250.

(٣) اليمانيون : المنسوبون إلى اليمن . المصعد : المبد ، من الاصعاد أى الأبعاد . وجنيب : مجنوب مستع . الجثماني : البدن . الموثق : المقيد .

(٤) سراها : مسرى خيالها ، أنزله منزلتها ليصبح له التمتع .

(٥) أملت : زارت ، من الألام بمعنى الزيارة . حيث سلمت . زهوق النفس : ذهابها .

(٦) تخشعت : تكلفت الخشوع . أفرق : أخاف .

(٧) يزدهيا : يستخفها . الوعيد : التهديد . وعيد كم أى الأعداء ، التفات ، وموقع حسنه هنا أن له دلالة على توزع النفس ، وببليلة المخاطر ، ولذا يكثر الالتفات في مواقف الفزل والنسيب . ويروى : وعيدهم الأخرق : القليل الرفق بالشيء .

(٨) الضمانة : الرمانة . يقول : عرافي بسبب هواك وأعياء عن النهوض ، كما يفعل الشيخ الزمن عند القيام ، ولم يكن ذلك ناشئاً عن القيد ، بل فهو شبيه بالذى كنت ألتى منك وأنا مطلق . (أبو تمام حبيب بن لؤس الطائي ديوان الحماسة ، الطبعة السابق ذكرها ، ج ١ ، ص ٢٠ - ٢١ .

ذكرنا أقوالهم فيما سبق ، وإن لم يستطيعوا أن يعللوا له تعليلا وافياً صحيحاً . وقد تجلت الحياة العاطفية في الأدب العربي في ثلاثة مظاهر ، نستعرضها في إيجاز ، مبينين موقف النقاد منها :

١ — فالغزل الإلهي ظهر منذ العصر الجاهلي ، وكان طابعه العام طلب المتعة ، ومرضاة الشباب ، والظفر بلذات الحياة في عهد الصبا . وكثيراً ما كانوا يصفون هذه الفترة الطيبة من العمر في مبدأ قصائدهم ، يقدمون بها للغرض الأصلي من القصيدة ، وهو الحدير بأن يتوجه إليهم الرجال ، ولذا كثيراً ما كانوا ينتقلون من هذا التمهيد بكلمة « دع ذا » وما يرايدفها ، كما يقول امرؤ القيس ، مثلاً :

فدع ذا ، وسل الهم عنها بحسرة ذمول إذا صام النهار وهجرا (١)
وكانوا لا ينكرون أن يستجيب المرء إلى داعي الصبا في عهد الشباب ، حتى إذا ولى ذلك العهد ، أرعوى الشاعر عن الباطل ، كما يقول دريد بن الصمة في رثاء أخيه :

صبا ما صبا حتى علا الشيب رأسه فلما علاه قال للبطل أبعد (٢)

وعلى الرغم من أن الطابع العام كان طلب اللهو والمتاع ، قد كان العربي مع ذلك يحفل بالعاطفة ، لأنه يشارك فيها حبيته ، ولأنها مظهر لخلق الفروسة فيه ، وجانب جوهرى من جوانب نفسه . ولهذا كان من المألوف أن يبكى الفارس من الوجد :

وإن شفتاى عبرة مهراقة فهل عند رسم دارس من معول (٣)

وقد حفل النقاد بإيراد مظاهر الوجد والصبابة ، وبقايا ذكراها في النفس ، والوقوف على آثارها في رسوم ديار الحبيب وفطنوا لدقائق المعاني في الوقوف على

(١) شرح ديوان امرئ القيس ، طبعة القاهرة سنة ١٣٠٨ هـ ص ٨٧ — ومثال آخر لزهير بن أبى سلمى ينتقل فيه الغزال إلى الملج :
دع ذا ، وعد القول في هرم خير البداة وسيد الحضرم

(شرح ديوان زهير ، طبعة دار الكتب المصرية سنة ١٩٤٤ ص ٨٨) .

(٢) أبو تمام الطائي : ديوان الحماسة . نفس الطبعة السابقة ، ج ١ ص ٣٤٥ .

(٣) شرح المملكات للتبريزى ص ٩ ، من معلقة امرئ القيس .

الديار ، والتسليم عليها ، وذكر تعفية الدهور والأزمان والرياح لها وسؤالها واستعجائها ، ثم ما يخلف الطاعنين في الديار من الوحش ، والدعاء لها بالسقيا ، وذكر الأنفاس والحرق والزفرات ، وزوال الصبر والتجلد (١) . وهى معان أفاض فيها الجاهليون ومن تابعهم ، مما يئم عن مكانة هذه العاطفة في نفس العربي — وأثر الاعتداد بالعاطفة — على نحو ما شرحنا — ظاهر عند هؤلاء ، على الرغم من نشدانهم المتعة واللهو .

فامرؤ القيس مثلاً يخضع لسلطان حبه في مخاطبته لإحدى من تعلق بهن من النساء .

أفاطم مهلاً بعض هذا التدلل وإن كنت قد أزمعت صرعى فأجلى
أغرك منى أن حبك قاتلى وأنتك مهما تأمرى القلب يفعل (٢)

وكثيراً ما يتجاوز في شعر امرئ القيس ما يدل على الشوق والصبابة ، وما يبين عن نشدان المتعة وإرضاء الهوى ، كقوله :

تنورتها من أذرعات ، وأهلها نظرت إليها والنجوم كأنها
فقلت : سباك الله ، إنك فاضحى فقلت : يمين الله أبرح قاعداً
فلما تنازعنا الحديث وأسمحت فصرنا إلى الحسنى ، ورق كلامنا
سموت إليها بعد ما نام أهلها يثرب ، أدنى دارها نظر عال
مصاييح رهبان تشب لقفال ألفت ترى السمار والناس أحوالى ؟
ولو قطعوا رأس لديك أوصالى مصرت بغصن ذى شماريخ ميال
ورضت ، فذلت صعبة أى إذلال ورضت : سموت حباب الماء حالاً على حال (٣)

(١) أنظر مثلاً : أبو القاسم الحسن بن بشر الأمدى : الموازنة ... ص ٣٩٧ إلى آخر الجزء المطبوع ثم المخطوط لوحة ١٨٥ ، على حسب قول الدكتور محمد مندور في النقد المنهجي ص ٣٠٣ .

(٢) شرح المملقات ١١ ص ١٢ .

(٣) تنورتها : نهأت إلى فارها ، وإنما أراد بقلبه لا بعينه . أذرعات : بلد بالشام . يثرب : المدينة . تشب لقفال : توقد للمائدين . سباك الله : أبعدك ورماك بالاغتراب ، أو سلط عليك من يسبك ، والمعروف أن الأسر للرجال والسبي للنساء . أحوالى حوالى . أسمحت : لانت وانقادت . مصرت : جذبت . رضت : ذلك الصعب منها . ذلت : لانت . سموت : نهضت . الحباب : الفقاقيع التى تظهر على سطح الماء (شرح ديوان امرئ القيس ، الطبعة السابقة) .

« أما البيت الأول فهو نهاية لا تنهياً مجاوزتها ، بل لا تتمكن مقاربتها ، لأنه ذكر تخيل نارها من المدينة ، وهو بالشام ، فساقه الشوق إليها من أجل ذلك .. فله فضل الطاعة لاشتياقه ، وانقياده معه إلى إلفه الذى شاقه ، غير أنه عقب ذلك بما عنى على حسنه ، ومحا موضع الفخر له به (١) » .

وقد استمر هذا النوع من الغزل في عهد بنى أمية ، حين ظل الحجاز في عزله السياسية ، وانصرف هم بعض الشباب من المترفين إلى هؤلاء اللهو والاستجابة لداعى الهوى (٢) . ولكن روح الفروسة كانت قد ضعفت عن ذى قبل ، وكان من أثر ذلك أن طغى المحون والاستهتار . فانجحه الشعراء إلى وصف هذا المحون ، مما نال من مكانة المرأة في أديهم ، على أنهم لم يتجاوزوا الواقع فيما وصفوا ، ولكن ظل من سواهم من الأدباء ينظر إلى هؤلاء في مجونهم نظرة إلى الخارجين على ماجرت به عادة العرب المخالفين لما تقضى به تقاليد بيتهم وخلقهم ، فحين قال ابن أبي ربيعة :

بينما	ينعتنى	أبصرنى	دون قيد الميل يعدو بي الأغر
قالت الكبرى :	أتعرفن	الفتى ؟	قالت الوسطى : نعم ، هذا عمر
قالت الصغرى ،	وقد	تيمتها	قد عرفناه ، وهل يخفى القمر ؟

قيل له : « لم تنسب بهن ، وإنما نسبت بنفسك ، وإنما كان ينبغي لك أن تقول : قالت لى : ، فقلت لها ، فوضعت خدى ، فوطئت عليه » (٣) .

وهكذا حين أنشد قوله :

قالت	لها	أختها	تعاتبها	لا تفسدن الطواف في عمر
قوى	تصدى	له	لأبصره	ثم اغمزيه يا أخت في خفر
قالت	لها :	قد	غمزته فأبى	ثم اسبطرت تشتد في أثرى

(١) أبو بكر محمد بن سليمان : الزهرة ، ص ٢٣٦ - ٢٣٧ ، وهو ينقد امرأ القيس من وجهة نظر عنصرية كما سنشرح بعد .

(٢) أنظر كتابي « الحياة العاطفية » ص ٥ - ٦ وما به من مراجع .

(٣) ابن رشيق : المدة ، ج ٢ ص ٩٩ .

قيل له : « أهكذا يقال للمرأة ؟ . إنما توصف بأنها مطلوبة ممتعة » (١) . وقد استمر هذا النوع من الغزل الماجن المستهتر ، وبلغ ذروته عند أمثال بشار وأبي نواس ، فتغزلوا في المذكر كما تغزلوا في الجوارى الغلمانيات ، وظل المحجون طابعه العام مما لا حاجة بنا هنا إلى الإطالة فيه ، وكان يقابل هذا النوع من الغزل نوع آخر ، كان يسير معه على طرى نقيض ، ألا وهو الغزل العذرى .

٢ — الغزل العذرى : وقد عرف في بادية الحجاز وأطرافها في العصر الأموى ، وهو الغزل الذى يتحدث عن الحب العفيف ، وعما يلاقيه المحب من عذاب ومايعانيه من تباريح ، في تحرز من الاستهتار ، وبعد عن الخلعة وروح الاستمتاع ، مع طابع ديني واضح ، فكان عماد هذا الغزل العفيف أمران : صدق العاطفة ، وصدق العقيدة وكانت البيئة العربية ممهدة لوجود هذا النوع من الغزل ، بما ساعدت على استقرار روح المساواة بين الرجل والمرأة ، وعلى الاعتداد بالعاطفة (٢) . وإنما وجد هذا الغزل في البادية في العصر الأموى ، لأن الحجاز كان في ذلك العهد منطويا على نفسه ، فقد فشل في محاولته استرداد مكانته السياسية ، بعد أن نقلت عاصمة الدولة إلى دمشق ، وانتقل النشاط السياسى إلى العراق . فتوجه هم علمائه إلى البحث في مسائل الدين ، وانصرف أكثر شعراء المدن فيه إلى حياة اللهو والترف . وأما البادية فقد اتجهت إلى الغزل ، لغلبة التقاليد العربية عليهم ، ولتمكن الخلق الإسلامى فيهم (٣) .

وكان الإسلام أقوى العوامل في ظهور هذا النوع من الغزل ، إذ خلق إدراكاً جديداً للعاطفة ، فيما دعا إليه من جهاد النفس ، ومقاومة الهوى ، وفيما هيا لروح الزهد ، بتهويله من شأن الدنيا ، وتهويله لعذاب الآخرة (٤) . وكانت مقاومة النفس للهوى أكبر ظاهرة تجلى فيها زهد هؤلاء الغزلين في المتاع الحسى ، حتى كان بعضهم من الزهاد الأتقياء . فهذا عبد الرحمن بن أبى عمار الشهير بالقس — وكان من أعبد أهل مكة — قد قام بسلامة المغنية ، قالت له يوماً : أنا أحبك . فقال : وأنا والله

(٢) نفس المرجع ص ٩٩٠ - ١٠٠ .

(٣) أنظر ص ١٨٢ - ١٨٣ من هذا الكتاب .

(١) أنظر كتابي : الحياة العاطفية ص ٦ - ٨ والمراجع المبيته به .

(٢) لا مجال هنا للإطالة بإيراد الآيات والأحاديث وأقوال الصحابة والتابعين الدالة على ذلك . أنظر

المرجع السابق ص ٩ - ١٠ .

أحبك ... قالت : وما يمنعك ؟ فوالله إن الموضع لحال . قال : إني سمعت الله عز وجل يقول . « الأخلاء يومئذ بعضهم لبعض عدو إلا المتقين » ، وأنا أكره أن تكون خلة ما بيني وبينك تنول إلى عداة » (١) . فتلك روح لم تكن لتظهر إلا في مجتمع أشرب روح الدين . ومثل آخر . عروة بن حزام ، وكان من أوائل من تأثروا بالإسلام (٢) في شعره ، وقد وفد على زوج حبيته عفراء بالشام ، فأكرمه الزوج وأحسن مثواه ، « وخرج وتركه مع عفراء يتحدثان ... فلما خلوا تشاكيا ... فطالت الشكوى ، وهو يبلا أحر بكاء . ثم أتته بشراب وسألته أن يشربه ، فقال : « والله ما دخل جوفى حرام قط ، ولا ارتكبته منذ كنت ، ولو استحللت حراماً لكنت قد استحللت منك » ، فأنت حظي من الدنيا (٣) ... » . وقد فضلت سكينه بنت الحسين جميلاً على جرير والفرزدق وكثير ، قائلة في تعليلها لذلك التفضيل . « إنه جعل حديثنا بشاشة ، وقتلانا شهداء » ، تشير بذلك إلى قول جميل :

لكل حديث عندهن بشاشة وكل قتيل عندهن شهيد (٤)
يقولون جاهد يا جميل بغزوة وأى جهاد غيرهن أريد ؟
فليس المحب ، إذن ، لاهياً عابثاً حين يعاني آلام حبه ، مادام عفاً طاهر الغاية ، بل إنه مأجور مثاب من الله ، وقد يرتقى إلى مرتبة الشهداء (٥) .

ولم يبق الحب العذري محصوراً في بادية الحجاز ، بل كان كذلك في أمصارها . فمن العذريين عروة بن أذينة يجيئ بن مالك الذي كان من فقهاء المدينة ومحدثهم (٦) ،

(١) أبو الفرج الأصبهاني : الأغاني ، طبعة دار الكتب المصرية ، ج ٨ ، ص ٢٣٥ .
(٢) توفي عام ٢٨ أو ٣٠ من الهجرة ، أنظر الأغاني طبعة بولاق ج ٢ ص ١٥٢ - ١٥٨ .
(٣) المرجع السابق ص ١٥٤ .
(٤) المرجع السابق ج ١٤ ص ١٦٦ .
(٥) عبد الرسول من بين من يظلمهم الله يوم القيامة . « رجل دعت امرأته ذات منصب وجمال إلى نفسها ، فقال : إني أخاف الله » ، بل يروى عن الرسول : « من عشق وكم وعف وصبر غفر الله له وأدخله الجنة » . أنظر كتابي « الحياة الماطفية » ص ١٢ والمراجع المبينة به .
(٦) أمالي السيد المرتضى أبي القاسم علي بن الطاهر أبي أحمد الحسين المزني ، طبعة القاهرة ١٣٢٥ هـ - ١٩٠٧ م ج ٢ ص ٧٢ - ٧٤ .

وعبد الرحمن بن أبي عمار الشهير بالقس ، وكان من أعبد أهل مكة (١) .
هذا إلى أن الأمصار الإسلامية — خاصة بغداد والبصرة والكوفة — كانت تزخر — منذ القرن الأول للهجرة — بحياة غنية فياضة ذات ألوان شتى : فهناك الحياة المدنية وما جد فيها من اللهو والترفيه ، وهناك أخلاط من أجناس مختلفة يلتقون في ظلال هذه الحياة ، على ما بينهم من تفاوت في الثقافة والجنس والنشأة ، وهناك تيارات فكرية متنوعة ، ومفارقات اجتماعية ، أدت بأصحابها إلى سلوك مناهج متضاربة في الحياة يناقض بعضها بعضاً : فمن جنوح إلى حياة اللهو والاستمتاع ، إلى حياة جادة عاكفة على التحصيل والدرس ، ومن مغالاة في التدين ، إلى الاستهتار والإحاد ، ومن مشاركة في الحياة الاجتماعية والسياسية ، إلى رغبة عن الدنيا وانصراف إلى الحياة الروحية . ومن الطبيعي في حضارة فنية — التقت فيها أجناس وتيارات فكرية متنوعة — أن تتمثل في مواطنها ألوان من الصراع . تقوم فيها العاطفة بدور كبير . وقد قام النشاط الفكري يغذى هذه العاطفة بغذاء فكري جديد . وحقاً كانت الحياة العاطفية قد ارتقت عند كثير من أهل تلك الأمصار إلى درجة رفيعة ، فهذبت وصقلت ، وصارت غنية بالمعاني الفكرية والإنسانية .

ومن خبر من أرخو للحياة العاطفية — لذلك العصر — ابن أبي (٢) داود ، في كتاب : « الزهرة » . وقد فلسفت نواحيها الأدبية ، وشرح جوانبها الإنسانية . وإنما يؤرخ ابن أبي داود للحب العذري العنف الذي كان له سلطان حينذاك .

يرى ابن أبي داود أن الحب في ذاته لا يعد فضيلة إلا بمقدار عفة صاحبه فيه ، وسموه به عن المطالب الدنيا . أما الحب نفسه فضعف يسوقه القدر لدوى الحسن المرهف (٣) . والحب الجدير بهذا الاسم هو الذي يعف فيه صاحبه ، ضنا بعاطفته

(١) الأغاني طبعة دار الكتب المصرية ، ج ٨ ، ص ٢٣٥ وما يليها .

(٢) كان فقيها ظاهرياً على مذهب أبيه ، وكان أبوه أول من استعمل كلمة الظاهر وأخذ بالكتاب والسنة ، وألفى ماسوى ذلك من الرأى والقياس ، وتوفى ابن أبي داود عام ٢٦٩ هـ (الفهرست لابن النديم ص ٢١٦ — ٢١٧ . والمسعودى : مروج الذهب ، طبعة القاهرة ١٣٤٦ هـ ، ص ٥٣ — ٥٤ .)

(٣) أبو بكر محمد بن سليمان بن أبي داود الأصفهاني : الزهرة ، طبعة بيروت ١٩٣٢ م ص ٤ — ٥ .

وحرصاً على تخليدها . وليست العفة في حاجة إلى فرض الأديان لها ، بل هي مما تقضيه الطبايع الطاهرة : « ولو لم تكن عفة المتحابين عن الأدناس ، وتحاميهما ما ينكر في عرف كافة الناس ، محرماً في الشرائع ، ولا مستقبلاً في الطبايع ، لكان الواجب على كل واحد منهما تركه ، إبقاء لوده عند صاحبه ، وإبقاء على ود صاحبه عنده » . ثم يروى بإسناده عن حمزة ابن أبي ضيغم :

وبتنا خلاف الحى ، لانحن منهم	ولا نحن بالأعداء مختلطان
وبتنا بقينا ساقط الطل والندى	من الليل برداً يمتة عطران
نذود بذكر الله عنا غوى الصبا	إذا كاد قلبانا بنا يردان

ويروى كذلك عن أعرابية بالبادية :

ويوم كلبهام الحبارى لهوته	يقمعه ، والواشون فيه تحرف
بلا حرج إلا كلام مودة	علينا رقيان : التقي والتعفف
إذا ما تهمنا صددنا ربوسنا	كما صد من بعد التهم يوسف (١)

وفيلسوف ابن داود الحب العذرى — وهو في هذا متأثر ببعض فلاسفة اليونان قبله — فهو يذكر أن سبب الحب هو تعارف الأرواح ، ويروى حديثاً بسنده عن الرسول أنه قال : « الأرواح جنود مجندة ، فما تعارف منها ائتلف ، وما تنافر منها اختلف (٢) » . ثم يقول : « وزعم بعض المتفلسفين أن الله جل ثناؤه خلق كل روح مدورة الشكل ، على هيئة الكرة ، ثم قطعها أيضاً فجعل كل جسد نصفاً . وكل جسد لقي الجسد الذى فيه النصف الذى قطع من النصف الذى معه كان بينهما عشق ، للمناسبة القديمة ، ويتفاوت أحوال الناس في ذلك على حسب رقة طبائعهم ، وقد قال جميل في ذلك :

(١) المرجع السابق ص ٦٦ .

(٢) المرجع السابق ص ١٤ .

تعلق روحى روحها قبل خلقنا ومن بعد ما كنا نطافاً ، وفى المهد(١)

ومن كان منشأ حبه عن هذه المشاكلة الطبيعية ، تمكن الحب من نفسه ، وصعب عليه النسيان ، فإذا هجر لتعذر بعض مطلوبه ، أو لوشاية رقيب أو عدول ، فإن أدنى عارض يطيف به ، يعيده إلى ما كان عليه من حال ، حتى لو ألم به طيف خيال .

إذا قيل إن التأى يسليك ذكرها ألم خيال من أميمة يسعف
فمن لامنى فى أن أهم بذكرها تكلف من وجد بها ما أكلف(٢)

وليس فى الخضوع لسلطان الحب صغار ، بل الحازم هو من صبر على مضاضة التذلل ، والتمس العز فى استشعار التذلل ، يقول الحسن ابن هانئ :

يا كثير النوح فى الدمن لا عليها ، بل على السكن
سنة العشاق واحدة فاذا أحببت فاستكن (٣)

(١) المرجع السابق ص ١٤ - ١٥ - وترجع هذه النظرية فى أصلها إلى الأسطورة اليونانية القائلة بأن النوع الإنسانى الأول المسمى Androgyne كان فى كل فرد منه عنصراً للذكورة والأنوثة ، وكان شكل الإنسان دائرياً (رمزاً لكونه وليد الحركة الدائرية التى تسيطر على العالم) ثم تطاول الإنسان على الإله زيوس Zeus فأراد أن يصعد إلى السماء ، فموجب بأن شطر نصفين ، وبعد هذا التقسيم ظل كل نصف يطلب نصفه الآخر . ومنذ ذلك الوقت والحب فطرى بين الناس ، لأنه يعود بنا إلى الحالة الفطرية الأولى ، فيجمل من المحين شخصاً واحداً وروحاً واحدة ولذا ترى المتحابين يتعانقان فى لطف ، لأنهما يحترسان على تحقيق ذلك الاتحاد ، وتهون لدهما كل الملذات من مأكول وغيره فى سبيل بقائهما معاً ، وليست الملذات المادية هى الباعثة على هذا اللطف ، ولكنها الرغبة فى العودة إلى حالة الإنسان الأولى التى هى أكمل . وقد فلسف هذه الأسطورة أفلاطون على لسان أرسطوفان فى كتابة المأدبة Symposium أنظر :

Platon : Le Banquet, trad, Meunier, Paris 1920 P. 82-87.

ويرى إخوان الصفاء أن ابن الرومى قد عبر عن هذا المعنى بقوله :

أعانقها والنفس بعد مشوقة إليها ، وهل بعد العناق تدانى ؟
كان فؤادى ليس يشق غليله سوى أن يرى الروحاني يمزجان

(رسائل إخوان الصفاء ، ج ٣ ص ٢٦٢ - ٢٦٤) .

راجع أيضاً : (أبو عبد الله محمد بن أبى بكر بن قيم الجوزية : روضة المحين ، طبعة دمشق سنة ١٣٤١ هـ ص ٣٦ ، ٤٩ ، ٨٣ ، ٨٤ ، ٨٥) وعلى هذا فالإنسان يسكن إلى محبوبه لأنه منه ، ويذكر ابن حزم قوله تعالى : « هو الذى خلقكم من نفس واحدة وخلق منها زوجها ليسكن إليها » . ويقول : « فجعل علة السكون أنها منه ، أنظر طرق الحمامة لابن حزم ص ٦ » .

(٢) ابن أبى داود : المرجع السابق ص ١٦٣ - ١٦٤ ، ١٧٠ .

(٣) نفس المرجع ص ٥٢ - ٥٣ .

ومن شيمة المحب الصادق أن يرضى بقليل النوال ، إذا منع من كثير الوصال ،
يقول جميل :

ويقلن إنك قد رضيت بباطل	منها ، فهل لك في اجتناب الباطل ؟
ولباطل ممن أحب حديثه	أشهى إلى من البغيض الباذل
ولرب عارضة علينا وصلها	بالحد ، تخلطه بقول المازل
فأجبتها في القول بعد تستر	حبي بشينة عن وصالك شاغلي
لو كان في قلبي كقدر قلامة	فضل ، وصلتك أو أتتك رسائل

وينقد ابن أبي داود هذا الشعر ، فيقول ، « أما هذا فقد دلنا بغاية جهده على شدة
تمكنها من قلبه ، وأخبرنا مع ذلك في شعره أنه لو تنهياً خلاص شيء من حبه من يدها
لصرفه إلى غيرها ، وهذه حال لا ترضى أهل الوفاء ، ولا يستعملها أهل الصفاء (١) » .

وفي هذا ما يدل بلوغ الحياة العاطفية - فيما يورده ابن داود - أقصى ما قدر
لها من رقي ورقة :

وأقصى ما يبلغ المحب العذري من حال هي حال الوله ، على نحو ما يروى من
أخبار مجنون ليلى من أنه كان يستقبل بيتها بادل الكعبة ، ولا يدرى كم ركعة صلى إذا
ذكرها . « والوله الخروج عن حدود الترتيب ، والتعطيل عن أحوال التمييز (٢) » .
وكانت العقيدة مدار جل خواطر الغزلين من العذريين كما يظهر من الأمثلة السابقة ،
وهذا ما قرب ما بينهم وبين المحبين الصوفيين على نحو ما سنرى .

٣ - الحب الصوفي : وهو حب فلسفي ، يهيم بالجمال ، لينفذ من ورائه إلى معانيه
الروحية والميتافيزيقية ، وقد تأثر أصحابه بأبلغ تأثر بآراء أفلاطون في الحب والجمال .
وأقدم عرض لنظرياتهم وقفنا عليه في المجتمع الإسلامي نجده في رسائل إخوان الصفا ،
ونوجز القول هنا في آرائهم مشيرين إلى أصلها اليوناني :

(١) نفس المرجع ص ٩٧ - ٩٨ .

(٢) نفس المرجع ص ٢١ - وكتاب ابن داود يستحق دراسة على حدة ، لأنه كان قدوة لمن ألفوا بعده
في الحياة العاطفية العريية ، كابن حزم المتوفى عام ٤٥٦ هـ في كتابه « طوق الحسان في الألفاظ والآلاف » وكانت
نظراته في الحب العذري قدوة لابن قزمان ومن نهج نهجه في الغزل الأندلسي ، الذي أثر بدوره في شعر التروبادور
كما شرحتنا في كتابنا « الأدب المقارن » .

يرى هؤلاء أن الهيام بالجمال الحسدى ، والوقوف عند حدوده ، من شأن العوام والجهلة ، « الذين إذا رأوا مصنوعاً حسناً ، أو شخصاً ، تشوقت نفوسهم إلى النظر إليه ، والقرب منه ، والتأمل له » (١) ، لا يتجاوزون في نظرهم حدود المادة وغاياتها الدنيئة (٢) . وليس الحب الحق إلا باعثاً من أقوى البواعث على التمسك بالفضائل ، والوقوف على الأخلاق الحميدة وتلقيها (٣) . والعشق — فى أسمى صورة — ارتقاء من المحسوسات إلى المعقولات ، ومن الأجسام إلى الأرواح ، نتيجة لتهديب النفوس ، وارتقاءها ورياضتها ، إذ تتدرج من حب الأشكال ، إلى حب الصور المجردة فى عالم الأرواح ، إذ أن جميع المحاسن والزينة ما هى إلا نقوش وأصباغ ورسوم ، قد زينت بها ظهور الأجسام ، كما إذا نظرت إليها النفوس الحزينة حنث إليها وتشوقت لها ، لا هياماً بها فى ذاتها ، كما يحب الأطفال الدنى واللعب ، ولكن لدلالاتها ومعانيها . فالحكماء « هم الذين إذا رأوا صفة محكمة أو شخصاً مزيّناً ، تشوقت نفوسهم إلى صانعها الحكيم ، ومصدرها الرحيم ، وحنث إليه وتعلقت به ... ومن هنا قالت الحكماء : إن الله هو المعشوق الأول » . ولا يستلزم حب الله والهيام به على هذا النحو تجسّساً ، لأن الله يجل عن الشبيه والصورة ، وإنما يرشد الجمال الحسى إليه ، لأنه مصدره ، وهو ذو الجمال المطلق (٤) .

(١) رسائل إخوان الصفاء وغلان الوفاء ، طبعة القاهرة ١٣٢٧ هـ - ١٩٢٨ م ج ٣ ص ٢٧٤ .

(٢) المرجع نفسه ص ٢٧٠ - ٢٧١ ، قازنه بقول أفلاطون : أما العمال (- العامة) فهم الذين يهملون - فى كل ما يحبون - الروح ليعتلقوا بالجسد ، ولا ينتظرون إلا إلى المتعة ، ولا يلقبون بالهم إلى الحياة فى الجمال أو بدونه ، وهم أهل للهيام بأكثر المخلوقات حقاً

Platon. le Banquet, trad. fip. cit. P. 53

أنظر :

(٣) رسائل إخوان الصفاء ، ج ٣ ص ٢٦٢ ، ٢٦٧ قازنه بأفلاطون ، المرجع السابق ص ٦٢ ، ٥٧ - ٥٨ .

(٤) رسائل إخوان الصفاء ، ج ٣ ص ٢٧١ ، ٢٧٢ - قازنه بأفلاطون على لسان ديوتيميا تشرح لسقراط ما يمر به المحب من أدوار فى نشدائه الفضيلة : « إنه يجب فى بادئ أمره مخلوقاً جميلاً ... ثم يفهم بعد ذلك أن جمال الجسم فى مخلوق هو أخ الجمال فى أى جسم آخر . فملينا إذن أن نبحث عن الجمال فى مناه المجرد الذى ندركه بأنفسنا ... فإذا اخترت فى نفسه هذه الفكرة أحب الجمال فى كل الأجسام وبرىء بذلك من حدة العاطفة ... فلا يلقى إلى محبوبه بالاً ، وينظر إليه على أنه شيء هين القيمة فى ذاته ، ويتجه بعد ذلك إلى جمال الروح ، فيراه أجمل خطراً من جمال الجسم ... فيتأمل على الدوام فى ذلك الجمال ، تأملاً لا تغتر فيه همته ... حتى يدرك فجأة الجمال الاسمى الذى كان منذ البدء غاية وجوده ، ذلك الجمال الخالد ، الأزل الأبدى ، المنزه عن النقص ولا حد لكماله ، جمال واجب الوجود لذاته ... جمال نقى خالصاً لا شوب فيه ... أن المحب يتجذب إلى ذلك الجمال المطلق الإلهى ، ويستغرق فيه ... » (أفلاطون المرجع السابق ص ١٣٩ ، ١٤٧) .

ولهذا كان يرى الصوفية — الذين ينظرون هذه النظرة إلى الجمال — معاني الجمال الروحي من وراء الجمال الحسي ، متخذين من الجمال المادى وسيلة إليه ، عن طريق التفكير في الخير المطلق المنزه عن الكيف فكانت لأشعارهم ومعانيها الغزلية روعة وجدة لا سبيل إليهما إلا بتجاوز الجمال الحسي . وكانت في أشعار الصادقين منهم في عاطفتهم الروحية معان ذات وجهين : فظاهرها منصرف إلى الوسيلة إلى الجمال الحسي ، وباطنها مقصود به الغاية في الجمال الخالد . ولنضرب هنا مثلاً بأبيات لابن العربي ، وقد شرحتها بنفسه على الطريقة الصوفية :

يا خليلي قفا واستنطقا	رسم دار بعدهم قد خربا (١)
وانديا قلب فتى فارقة	يوم بانوا ، وابكيا وانتجا
رحلوا العيس ولم أظفر بهم	السهو كان أم طرف نبا ؟ (٢)
لم يكن هذا ولا ذاك ، وما	كان إلا وله قد غلبا (٣)

وهكذا كان هذا النوع من الغزل الصوفي ظاهرة عني بها فلاسفة الصوفية وشعراؤهم وهو يعبر عن مبادئ وعقائد عاش لها هؤلاء الصوفيون . وكانوا يعبرون فيها عن عقيدتهم وإيمانهم ، لأنهم أدخلوها في مبادئ الدين الإسلامى عن طريق التأويل ، مما لا يتسع المجال هنا لشرحه .

وفما قدمنا من عرض لآراء المفكرين من النقاد ما يعطى صورة لمجهود العرب في نقد الأجناس الأدبية الشعرية . وقد تأثروا فيه — كما أسلفنا — بآراء أرسطو وأفلاطون . أما أجناس الأدب النثرية فسرى مدى ما أولوها من عناية .

(١) يقول ابن العربي في شرحه لهذه الأبيات التي نظمها : يا خليلي : يخاطب عقله وإيمانه ؛ يقول لها : استنطقا في موقف من المواقف الإلهية آثار منازل الأجباب ، بعد رحيلهم عنها وخرابها بعدهم ، فإن القلوب إذا فارقت أصحابها متوجهة نحو حضرة الحق التي هي محبوبة لها ، تتصف بالخراب لعدم الساكن .

(٢) العيس : الهمم امتلأها القلوب من غير علم متى بذلك ، ولا أدري : السهو كان متى أم نبا طرفي عن إدراك ذلك من غير سهو .

(٣) « أى ما سهوت ولا نبأ طرفي ، وإنما شغل بحبه حجبني عنه . » كما حكى عن مجنون بنى عامر حين جاءته ليل في حكاية طويلة ، فقال لها : إليك عني ، فإن حيك شغلني عنك . راجع الأبيات وشرحها الذي أورده في كتاب ابن العربي : ذخائر الأعلاق شرح ترجمان الأشواق ، لمحيى الدين العربي ، طبعة بيروت ١٣١٢ هـ ص ٢ - ٤ .

(٢)

أجناس الأدب النثرية

لم يعن النقد العربي بأجناس الأدب الموضوعية في النثر ، كما لم يعرفها في الشعر ، فلا نعلم فيه شيئاً يعتد به خاصاً بالقصة عامة ، أو المقامة ، أو القصة على لسان الحيوان (١) . مثلاً . وإنما لم تحصر هم النقاد في النثر الذاتي ، وما يتصل به وعند هؤلاء النقاد « لا يخلو المنشور من أن يكون خطابه أو ترسل أو احتجاجاً أو حديثاً (٢) » ويقصد . بالحديث ما يجري بين الناس في مخاطبتهم . ومنه الجدل والهزل ، والحسن والقيح ، والفصيح والمملحون ، والصدق والكذب . (٣) وكلها اعتبارات لا تجعل من الحديث جنساً أدبياً قائماً بذاته ، فلا وزن لها فيما نحن الآن بيسيئه . وأما الاحتجاج أو الجدل ، فيمكن رد الاعتبارات المذكورة فيه إلى ضرب من الخطابة الاستدلالية (٤) ، وما ذكره في أدب الرسائل لم يعد ذا قيمة في النقد ، فهو أقرب إلى تاريخ الأدب ، على أن كثيراً مما ذكره في باب الرسائل مكرور مع ما أورده في الخطابة ، ثم إن الرسائل والخطابة قد غزتها — بعد تطورها — ضروب التخيل والمجاز ، حتى قربا من الشعر ، فأصبحتا لغتهما كالشعر المنشور ، لا يفرقها من المنظوم غير الوزن . وقد كان الوزن هو الفاصل ما بين الشعر والنثر عند نقاد العرب (٥) ، لأنهم لم يتناولوا في تقديم غير الأدب الذاتي . والنثر فيه — كالشعر — حافل بضروب الخيال ، على خلاف ما رأينا في الشعر الموضوعي عند أرسطو الذي لا يحفل بتنميق العبارة كثيراً في المسرحية

(١) راجع الفصل الأول من هذا الباب ، والقصة على لسان الحيوان يسميها صاحب الفهرست : الخرافة ، راجع ابن النديم : الفهرست ص ١١٧ . هذا ؛ ولم يتم النقاد كذلك اهتماماً يشار بأدب الحكمة ، ومنه في النثر العربي الأدب الصغير والأدب الكبير لعبد الله بن المقفع مثلاً ، وعلى الزعم من ظهور الحكم في الأدب الجاهل ، قد أثر الأدب الفارسي تأثيراً كبيراً في هذا الجنس الأدبي العربي ، وسنعالج هذا في بحث مستقل .

(٢) نقد النثر المنسوب إلى قدامة ص ٩٣ .

(٣) المرجع السابق ص ١٣٧ .

(٤) راجع ص ٩٢ — ٩٣ من هذا الكتاب .

(٥) قدامة بن جعفر : نقد الشعر ص ١٣ .

والملمحة ، ويرى أن الوزن ليس هو الفارق الوحيد بين الشعر والنثر ، وأن الشعر الموضوعى غنى بمولوده الأخرى غير اللغوية ، فهو أقل حاجة إلى استعمال المجاز ، ولذا كان الكتاب - عند أرسطو - أحوج إلى استعمال المجاز من الشعراء (١) . وقد ردد صاحب الكتاب « الطراز » رأى أرسطو الأخير ، فرأى - كما رأى أرسطو - أن الفصاحة والبلاغة « كما يردان في المنظوم ، يردان في المنثور ، وأحسن مواقعهما ما ورد في المنثور (٢) » .

وقد تكون هذه ظاهرة من ظواهر التأثير بأرسطو ، وهي كثيرة كما رأينا في الشعر ، وكما سنرى في بعض ما أورده في نقد الخطابة - ونرى أن تقتصر هنا على الجنس الأهم من أجناس النثر ، وهو الخطابة .

الخطابة

لم يعرف العرب الخطابة القضائية كما هي اليوم ، أو كما هي في عصر أرسطو وقلما عرفوا ما يمكن أن نطلق عليه خطابة استشارية كما عرفها أرسطو (٣) ، كخطب يوم السقيفة للنظر فيمن يولى أمر المسلمين بعد الرسول (٤) ، وكاستطلاع على بن أبى طالب رأى أصحابه في المسير لحرب معاوية بالشام (٥) ، ويمكن أن يعد منها - من ناحية المظهر والصورة - ما كان من معاوية في عقد البيعة لابنه يزيد (٦) .

وربما عني الجاحظ شيئاً من نوع هذه الخطابة الاستشارية (٧) في قوله : « فإن أراد صاحب الكلام صلاح شأن العامة ، ومصلحة حال الخاصة ، وكان ممن يعم ولا يخص .

(١) راجع صفحات ٤٦ - ٤٨ ، ٦٠ - ٦١ ، ١٢٥ من هذا الكتاب .

(٢) يحيى بن حمزة العلوى : الطراز ، طبعة القاهرة ١٩١٤ ، ج ١ ص ١٣٨ .

(٣) راجع ص ٩٢ - ٩٣ من هذا الكتاب .

(٤) أنظر ص ٩٣ من هذا الكتاب .

(٥) راجع لهذه الخطب الطبرى ج ٣ ص ٢٠٠ - ٢٠٧ - والكامل لابن الأثير ج ٢ ص ١٢٣ - ١٢٩ .

(٦) راجع هذه الخطب مجموعة في : جبهة خطب العرب للأستاذ أحمد زكى صفوت ج ١ ص ١٤٠ -

١٥٢ .

(٧) أنظر مثلاً : أبو عل القالى : الأمال ، طبعة دار الكتب المصرية ج ١ ص ٤١ - ٧١ أبو العباس

المبرد : الكامل ج ١ ص ٣٠ - الجاحظ : البيان والتبيين ج ٣ ص ٣٠٠ - ٣٠١ .

وينصح ولا يغش ، جمعت النفوس المختلفة الأهواء على محبته ، وجبلت على تصويب إرادته ، (١) .

وأكثر الخطب العربية - بعد ذلك - يمكن أن تندرج فيما سماه أرسطو : الخطابة الاستدلالية ، كالخطب في مقامات الصلح والمخالفة ، ومراعاة حرمة الحوار ، وتحمل الديات ، والمفاخرة والمجادلة ، وما جرت به عادتهم من خطب عقد الزواج ، وما إلى ذلك (٢) . وبهمنا هنا أن نورد - في إيجاز - الاعتبارات الأدبية فيما ذكروا من أحوال الخطابة . وبعض هذه الاعتبارات يرجع إلى حال الخطيب والسامعين ، وبعضها الآخر يرجع إلى الأسلوب .

فعلى الخطيب أن يعرف أقدار المعاني ، ويوازن بينها وبين أقدار المستمعين ، في حالاتهم المختلفة ، « فيجعل لكل طبقة من ذلك كلاماً ، ولكل حالة من ذلك مقاماً ، حتى يقسم أقدار الكلام على أقدار المعاني ، ويقسم أقدار المعاني على أقدار المقامات ، وأقدار المستمعين على أقدار الحالات (٣) » . ومراعاة المقام مدار الإيجاز والتطويل ، إذ الإطالة - حين يكفي الإيجاز - مدعاة للضجر والسآمة ، على حين الإيجاز في موضع الإطالة تقصير ، ولا يصح أن يستعمل الخطيب ألفاظ الخاصة في مخاطبته العامة ، ولا كلام الملوك مع السوق (٤) .

وعلى الخطيب أن يتلمس مواطن القبول من مستمعيه ، فيطيل ما أقبلوا عليه ، ونشطوا لسماعه ، ويمسك عن الإطالة إذا وجد فيهم فتوراً عنه (٥) . وينبغي أن يستعمل الإيجاز في مخاطبة الخاصة ، وذوى الأفهام الثاقبة ، لأنهم يجتزئون باليسير من القول ، كما يجب عليه مثل ذلك في المواعظ والوصايا ، لتكون أيسر نقلاً وحفظاً ، وأما الإطالة فتكون للعوام ، ومن ليسوا من ذوى الأفهام . ولا بأس في هذه الحالة من تكرار المعاني وتوكيدها ، أو إعادة بعض الألفاظ وترديدها ، وتحذيراً ،

(١) الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر) : البيان والتبيين ، ج ٢ ص ٨ .

(٢) المرجع السابق ج ٣ ص ٦ - ٧ و ج ١ ص ١٠٤ - ١٠٥ ، ١١٦ - ١١٧ .

(٣) من صحيفة بشر بن المعتز ، في الجاحظ : البيان والتبيين ج ١ ص ١٣٨ - ١٣٩ .

(٤) كتاب نقد النثر المنسوب إلى قدامة بن جعفر ص ٩٦ - ٩٧ .

(٥) المرجع السابق ص ٩٦ - والجاحظ : البيان والتبيين ج ١ ص ١٠٤ - ١٠٥ .

أو تهويلاً وتخويفاً (١) . وإنما تليق الإطالة بالاثمة والرؤساء ومن يقتدى بهم ويؤخذ عنهم . أما العامة فليس لهم إذا خطبوا سوى الإيجاز ، لأن الإطالة منهم - في رأى صاحب كتاب النثر - مدعاة التباين والاختلاف في الرأى . ولهذا المعنى يقول الشاعر من الخوارج :

كنا أناساً على دين . ففرقنا قذع الكلام وخلط الحد باللعب
ما كان أغنى رجالاً ضل سعيهم عن الدال ، وأغناهم عن الخطب (٢)

وينبغى للخطيب ألا يستعمل في الأمر الخطير كلاماً لم ينضج تفكيره فيه ، ولم تظهر فيه الروية والأناة ، فيكون كما قال زهير :

وذى خطئ في القول يحسب أنه مصيب فما يعرض له فهو قائله

وهذا المعنى قد عنى به أرسطو كما رأينا فيما سبق ، فقصده إلى تزويد الخطيب بوسائل الحجج ، ومعرفة حالات النفس ، وكيفية إثارة المشاعر المختلفة في الجمهور (٣) .

هذا ، ويمكن أن نعد الجدل نوعاً من الخطابة الاستدلالية ، إذ يقر فيه المتكلم حجته عن طريق الحوار في مواجهة خصمه ، وغالباً ما يكون في محضر آخر . وتبنى مقدمات الجدل مما يوافق الخصم عليه ، وإن لم يكن في نهاية الظهور للعقل . وهذا ما يفرق بين الباحث عن الحق في ذاته ، وبين المجادل الذى يقصد إلى إلزام خصمه الحجة . فإذا سبقت الحجة مما يوافق الخصم عليه فلا مطعن له فيها (٤) . والسائل في موقفه أقوى من المحجب ، ولذا لا ينبغى للخطيب أن يأذن لخصمه في السؤال إلا إذا كان على ثقة من القدرة على إجابته ، لأنه إذا لم يجب - أو أجاب ولم يقنع ، أو تلجلج في كلامه - فقد ظهر عجزه (٥) .

(١) المرجع السابق ص ١٠٥ - ونقد النثر ص ٩٧ .

(٢) المرجع السابق ص ١٠٣ - ١٠٤ - والقذع : الرى بوه القول .

(٣) نفس المرجع ص ١١١ ، قارنه بص ١٠٤ - ١٠٨ وراجع كذلك الخطابة لأرسطو ، الفصل الثانى من الكتاب الأول .

(٤) مرجع قدامة السابق ص ١١٩ - - ١٢٠ ، ١٢٢ ، قارنه بص ٩٤ - ٩٥ ، ١٤٧ من هذا الكتاب .

(٥) نفس المرجع ص ١٣٣ - ١٣٤ ، قارنه بص ١٣٩ من هذا الكتاب .

ويستجد في أسلوب الخطابة أن يكون جارياً على السجية ، غير متكلف وألا تغمض على السامعين ، ولهذا يتغير الأسلوب ، وتختلف فيه العبارات والألفاظ على حسب من توجه إليهم الخطبة . ويتبع ذلك تكرار المعاني والألفاظ إذا دقت حاجة المستمعين إلى هذا التكرار (١) . ويستجد ، في أسلوب الخطابة السجع عند سماح القريحة به ، على أن يكون في بعض الكلام لا في جميعه ، « فإن السجع في الكلام كمثل القافية في الشعر ، وإن كانت القافية غير مستغنى عنها في الشعر ، والسجع قد يستغنى عنه » . وكانت الأسجاع تكثر في خطب المفاخرة والمنافرة . وجرت عليها عادة الخطباء منذ صدر الإسلام (٢) .

وموجز القول في الكلام الخطابي ، أسلوبه ومعانيه ، أن يتوصل فيه صاحبه إلى إثبات الغرض المقصود ، وتمكنه من نفس السامع حتى يكاد ينظر إليه عياناً (٣) :

وفيا قدمناه من آراء لنقد الأجناس الأدبية ما يوضح منهج العربي في دراستها ، ونوع نظرهم إلى العمل الأدبي في جملته . وهو نفس ما راعوه في دراستهم لأجزاء القول وترقيتها .

(١) المرجع السابق ١٠٤ - ١٠٥ - وإلاحظ : البيان والتبيين ج ١ ص ٩٢ وقارنه بص ١٢٨ - ١٢٩ من هذا الكتاب .

(٢) المرجع السابق ص ١٠٧ وإلاحظ : البيان والتبيين ج ١ ص ٢٩٠ - ٢٩١ و ج ٣ ص ٨ قارنه بص ١١٥ - ١١٨ من هذا الكتاب .

(٣) يحيى بن حبرة الملوى : الطراز ، ج ٢ ص ٢٢٣ ؛ وهذا المعنى عني به أرسطو في غير موضع كما ذكرنا في الباب الأول من هذا الكتاب في حديثنا في الخطابة عند أرسطو .

الفصل الثالث

تنظيم أجزاء القبول (١)

تقتضى وحدة العمل الفني إدراك الموضوع ، بما يتضمنه من أفكار ، وهو ما تحدثنا عنه في الفصل السابق ، ثم تنظيم المعاني بحيث تكون مرتبة منسقة لتتجلى وحدتها . وفيما يخص النثر أدرك العرب إدراكاً عاماً هذا الترتيب ، كما في الخطابة والرسائل مثلاً . ولكن الأوائل في الشعر لم يولوا عنايتهم شيئاً من هذا ، إذ كانت تتولى أبيات القصيدة على نحو لا يبرره إلا واقع حياة البدوى ومشاعره النفسية . فكان غالباً ما يتخيل أنه في رحلة ، فيصادف أطلال منازل الأحبة ورسومها ، فيقف (٢) ويتذكر صباه مع حبيبته النازحة ، ثم ينتقل إلى وصف مطيته في سفره ، وغالباً ما كانت الإبل ، ويذكر ما صادف في رحلته من مشاق وأهوال ، لينتقل إلى غرض القصيدة من مدح أو غيره ، وينتهي من قصيدته كيفما ينتهى ، لا يعنى بخاتمة لها (٣) . فلم تكن أوائل العرب تخص ترتيب المعاني بفضل مراعاة . وإنما حفل بها المحدثون منذ العصر العباسى نقاداً وشعراء ، فأخذوا يهتمون بالبدء ، وبالانتقال

(١) هو ما عالج به أرسطو في النصف الثانى من الكتاب الثالث من الخطابة فيما يخص النثر ، أنظر ص ١٣١ وما يليها من هذا الكتاب ، وقد عالج به في الشعر في الحكاية وفي الوحدة المضوية أنظر ص ٥٦ - ٦٦ من هذا الكتاب .

(٢) والعرب لا تقصد الديار للوقوف عليها ، ولكن تجتاز بها ، فإن كانت على سنن الطريق قال الشاعر قفا ، أوقفوا أوقف ؛ وإن لم تكن على سنن الطريق قال : عوجا عوجوا ؛ ثم إن الوقوف على الديار وقوف على الملقى ، ولا يكادون يذكرون نزولا ، كقول كثير :

خليل ، هذا ربع عزة فاعقلا قلو صيكا ثم ابكيا حيث حلت
ولا تمقل القلوص إلا إذا نزل عنها راكبا : (أبو القاسم الأمدى : الموازنة بين أبى تمام والبحترى ، ص ٣٩٧ - ٤٠٠) .

(٣) كامرىء القيس مثلاً . أنظر ابن رشيق : الصمد ج ١ ص ١٥٩ .

منه إلى الغرض ، ثم بالخاتمة . لأنها المواقف انى تستعطف أسماع الحضور ، وتستميلهم إلى الإصغاء (١)

وحقاً منذ الجاحظ وابن المعتز ، يوصى النقاد بحسن الابتداء ، وبمقارنة الأبيات القريبة المعنى بعضها إلى بعض (٢) ، بل إن من نقاد العرب المتأخرين من ردد فكرة — قد تلتبس في ظاهرها — بالوحدة العضوية ، متأخراً — خطأ — بأرسطو ، ولكن لم يفهمه حق الفهم . فيقول ابن رشيق نقلاً عن الحاتمي : « من حكم النسب الذي يفتتح به الشاعر كلامه أن يكون ممزوجاً بما بعده من مدح أو ذم ، متصلاً به غير منفصل منه . فإن القصيدة مثلها مثل خلق الإنسان في اتصال بعض أعضائه ببعض ، ففى انفصل واحد عن الآخر ، وبإينه في صحة التركيب ، غادر بالجسم عاهة تتخون محاسنه ، وتعفى معالم جماله ، ووجدت حذاق الشعراء وأرباب الصناعة من المحدثين ، يحترسون في مثل هذه الحال احتراساً يحميهم من شوائب التقصان ، ويقفهم على محجة الإحسان (٣) » . ولعل أروع ما تنعكس فيه نظرية الوحدة العضوية لأرسطو في النقد العربي هو قول ابن طباطبا المتوفى عام ٣٢٢ هـ « وأحسن الشعر ما ينظم القول فيه انتظاماً ينسق به أوله مع آخره ، على ما ينسقه قائله ، فإن قدم بيت على بيت دخله الخلل ، كما يدخل الرسائل والخطب نقض تأليفها . فإن الشعر إذا أسس تأسيس فصول الرسائل القائمة بأنفسها ، وكلمات الحكمة المستقلة بذاتها ، والأمثلة السائرة المرسومة باختصارها . لم يحسن نظمها ، بل يجب أن تكون القصيدة كلها ككلمة واحدة ، في اشتباه أولها بآخرها ، نسجاً وفصاحة وجزالة ألفاظ ودقة معان وصواب تأليف ، ويكون خروج الشاعر من كل معنى يصنعه إلى غيره من المعاني خروجاً لطيفاً . . . حتى تخرج القصيدة كأنها مفرغة إفراغاً . . . لا تناقض في معانيها ولا هي في مبادئها ، ولا تكلف في نسجها (٤) » . ويقول ابن طباطبا كذلك .

(١) علي بن عبد العزيز الجرجاني : الوساطة بين المتنبي وخصومه ص ٧٤ — أنظر أيضاً من هذا الكتاب ص ١٦٥ - ١٦٦ .

(٢) أنظر : عبد الله بن المعتز : البديع ص ١٣٣ حيث يتحدث عن حسن الابتداء ، وكذا الجاحظ : البيان والتبيين ج ١ ص ٦٦ - ٦٨ ، ٢٠٦ .

(٣) ابن رشيق : الممددة ج ٢ ص ٩٤ .

(٤) محمد بن أحمد بن طباطبا : صيار الشعر ، القاهرة ١٩٥٦ ص ١٢٦ - ١٢٧ .

« وينبغي للشاعر أن يتأمل تأليف شعره وتنسيق أبياته ، ويقف على حسن تجاوزه أو قبحه ، فيلائم بينها ، لتنظم له معانيها ، ويتصل كلامه فيها ، ولا يجعل بين ما قد ابتداء وصفه وبين تمامه فصلا من حشو ليس من جنس ما هو فيه ، فينسى السامع المعنى الذى يسوق القول إليه ، كما أنه يحترز من ذلك فى كل بيت ، فلا يباعد كلمة عن أختها ، ولا يحجز بينها وبين تمامها بحشو يشينها ، ويتفقد كل مصراع : هل يشاكل ما قبله ؟ فربما اتفق للشاعر بيتان يضع مصراع كل واحد منهما فى موضع الآخر ، فلا ينتبه على ذلك إلا من دق نظره ، ولطف فهمه (١) » .

ولكن هؤلاء النقاد ، فى فهمهم لتألف المعانى فى الشعر ، لا يلقون بالا إلى وحدة العمل الأدبى بوصفه كلا يتطلب أجزاء خاصة ، بحيث تقوم الأجزاء بنسبتها للمجموع المتألف ، إذ أن مبلغ جهدهم هو وصل لأفكار لحزئية بعضها ببعض فى دخل البيت أو البيتين المتجاورين ، وقد أطلقوا عليه التحام الأجزاء فى عمود الشعر ، ويمكن أن نطلق عليه : الصورة الأدبية المفردة . وتدور كل الأمثلة التى أوردها حول هذه المعانى المفردة . فلم يصلوا فى فهمهم له إلى وحدة الموضوع ، ولا إلى تألف أجزائه فى داخله ، فضلا عن وحدة التجربة العضوية .

ولم يفتن أحد منهم إلى وحدة العمل الأدبى فى القصيدة على نحو ما نفهم اليوم (٢) . ولهذا لم يتناف بناء القصيدة الجاهلية ، فى فهمهم ، مع تأليف المعانى فى الوحدة العامة كما دعا إليها أمثال ابن طباطبا ، إذ نراه - على الرغم من توكيده هذا التأليف والانسجام بين المعانى - يقول : « ويسلك (الشاعر) منهاج أصحاب الرسائل فى بلاغاتهم ، وتصرفهم فى مكاتباتهم ، فإن للشعر فصولا كفصول الرسائل ، فيحتاج الشاعر إلى أن يصل كلامه - على تصرفه فى فنونه - صلة لطيفة ، فيتخلص من الغزل إلى المديح ، ومن المديح إلى الشكوى ، ومن الشكوى إلى الاستمache ، ومن وصف الديار والآثار إلى وصف الفياى والتوق . . . بالطف تخلص وأحسن حكاية ، بلا انفصال للمعنى الثانى عما قبله ، بل يكون متصلا وممزجا معه (٣) » . وفى هذا يرى ابن طباطبا .

(١) ابن طباطبا (محمد بن أحمد) : عيار الشعر ، ص ١٢٤ .

(٢) أنظر الفصل الثانى من الباب الثالث من هذا الكتاب .

(٣) ابن طباطبا : المرجع السابق ، ص ٦ - ٧ . وأنظر كذلك ص ٢٦٥ - ٢٦٦ وهامشها من هذا .

الكتاب .

ان مجرد وصل أجزاء القصيدة — على نظامها الجاهلي ، في جمعها بين الغزل والمدح ، أو وصف الديار والآثار والنوق — وحدة لها ، فلا يكون المعنى الثاني منفصلاً عما قبله متى تخلص الشاعر إليه تخلصاً حسناً ، وإن كان في الواقع مغايراً للمعاني التي سبقتة ، ولا مبرر لجمعها معاً إلا النظام التقليدي ، كالجمع بين الغزل والمدح ، أو بين الآثار والقيافي والنوق والشكوى والاستمache .

وتفطنا مثل هذه النصوص على أن العرب تأثروا بفكرة الوحدة العضوية التي كشف عنها أرسطو ، ولكن على نحو خاص ، إذ فهموا أن معنى هذه الوحدة هو إجادة وصل أجزاء القصيدة القديمة بعضها ببعض ، وإن لم يكن بين الأجزاء نفسها صلة . فبعدوا بذلك بعداً كبيراً عما أراد أرسطو . ولم يؤثر إدراكهم شيئاً يذكر في بناء القصيدة القديم . نعم قد ترك المحدثون منهم أحياناً البكاء على الأطلال ووصف الإبل ، ولكنهم استبدلوا هذين الجزأين ما يقوم مقامهما من وصف الخمر والقصور والمطايا الآخر (١) ، فلم يكن لفكرة الوحدة العضوية أى أثر في ذلك التجديد ، فلم يقع في وهمهم أن هذه الأجزاء لا صلة عضوية لها بغرض القصيدة (٢) . بل إن منهم من علل لبناء القصيدة القديم بما يسوغه في نظره ، فقال : « إن الشاعر إنما بدأ قصيدته بذكر الديار واللمن والآثار ، فشكا وبكى ، وخاطب الربيع واستوقف الرفيق ، ليجعل ذلك سبباً لذكر أهلها الطاعنين . ثم وصل ذلك بالنسيب ، فشكا شدة الشوق وألم الوجد والقراق وفرط الصباية ، ليميل نحوه القلوب ، ويصرف إليه الوجوه ، ويستدعى به إصغاء الأسماع إليه ، لأن النسيب قريب من النفوس . . فإذا علم أنه قد استوثق من الإصغاء إليه ، عقب بإيجاب الحقوق ، فرحل في شعره ، وشكا النصب والسهر وسرى الليل ، وإنضاء الراحلة والبعر ، فإذا علم أنه قد أوجب على صاحبه حق الرجاء وزيام التأمل ، وقرر عنده ما ناله من المكاره في المسير ، بدأ

(١) أنظر ص ١٦٧ من هذا الكتاب .

(٢) كأنى هؤلاء حين يدركون أن الوحدة العضوية ليست سوى وصل كل جزء من القصيدة بما عداه ، على ما بين الأجزاء من تناف بمضهما مع بعضهما الآخر ، يقيسون هذا الشأن أعضاء الإنسان ، يكون مجموعها مخلوقاً كاملاً ، وهى متجاوزة في الإنسان ، وليس بين كل عضو وجاره مناسبة وثيقة . وما الصلة بين الأنف والقم والمين مثلاً ؟ وإذا كان هذا هو مدى فهمهم للوحدة العضوية ، فإنها تكون تلمة لربط أجزاء لا صلة بينها ، وتكون مناقضة — تمام — المناقضة لما فهم أرسطو ، ولما يفهم العصر الحديث من معنى هذه الوحدة في القصيدة كما سنشرح في الفصل الثاني من الباب الثالث من هذا الكتاب .

في المديح ، فبعثه على المكافأة ، وهزه على السماح . . (١) . وفي الحق كان في دواعي الحياة الجاهلية ما يبرر نفسياً — على سبيل التداعي المحض لا عضوياً — وجود نوع من الصلة بين هذه الأجزاء في بناء القصيدة القديم . وقد أشرنا من قبل إلى مرونة الجاهليين في بنائها على حسب مقتضيات أحوالهم (٢) . ولكن زالت هذه الدواعي الجاهلية بعد أن انتشر الإسلام وعمت الحضارة ، وسكن الشعراء القصور بدل الخيام . ولم ينل نظام القصيدة مع ذلك تغير جوهرى . بل إن أنصار القديم كانوا لا يجيزون لحدث أن يخرج في شيء ما على نظام القصيدة الجاهلي ، ويعد منه ذلك شعوبية وتمرداً على تراث أدبي ذى قداسة لديهم (٣) ، ولكن المحدثين منهم قد قللوا من قيمة افتتاح القصائد بما لا يناسب غرضها ، وبخاصة إذا كان هذا البدء مما يجافى الحقيقة . وكانت دعوتهم هذه نظرية ، لم تلق كبير صدى لدى الشعراء ، حتى عصرنا الحديث (٤) .

على أن الأدباء والنقاد — منذ القرن الثالث الهجرى — ما لبثوا أن عفوا بأمر البدء ، وصلته بالغرض العام ، ثم الخاتمة ، في الشعر والنثر ، كما عنوا بالعلاقة بين معاني الأبيات بعضها مع بعض — في داخل الجزء الواحد من القصيدة — وهو ما فضلوا به القدماء . فقد عابوا أبيات الشعر التي لا صلة بين معانيها بعضها ببعض ، إذ يكون البيت فيها « مقروناً بغير جاره ، ومضموماً إلى غير لفظه ، ولذلك قال بعضهم لآخر : أنا أشعر منك . قال وبم ذاك ؟ قال : لأني أقول البيت وأخاه ، وتقول البيت وابن عمه (٥) » . وقد عابوا — لذلك — القصيدة إذا كانت حكماً كلها ، كما في شعر صالح ابن عبد القدوس لأن القصيدة « إذا كانت كلها أمثالا لم تسر ، ولم تجر مجرى النواذر . ومتى لم يخرج السامع من شيء إلى شيء لم يكن لذلك عنده موقع (٦) » . وهذا المعنى بعض ما قصد إليه خلف الأحمر فيما أنشده :

(١) عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينورى : الشعر والشعراء ، القاهرة ١٣٢٢ هـ ص ٦ - ٧ قارنه بما ص ١٨٠ من هذا الكتاب .

(٢) راجع ص ١٨٠ - ١٨١ من هذا الكتاب - وابن رشيق : السدة . ج ١ ص ١٥٠ .

(٣) أنظر ص ١٨٠ - ١٨١ من هذا الكتاب ، وابن رشيق : السدة ج ١ ص ١٥٥ .

(٤) أنظر ص ١٨٧ - ١٨٨ من هذا الكتاب .

(٥) عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينورى : الشعر والشعراء ص ١٢ ؛ والملاحظ : البيان والتبيين ج ١ .

ص ٢٠٥ - ٢٠٦ .

(٦) الملاحظ : نفس الموضع السابق .

وبعض قريض القوم أولاد علة يكد لسان الناطق المحتفظ (١)
وعابوا أن يكون الشعر كما قال أبو البيداء الرياحي :
وشعر كبر الكبش فرق بينه لسان دعى في القريض دخيل (٢)
وهم يطبقون ذلك - كما قلنا - على المعاني الخزئية في القصيدة ، ولذا عابوا قول
السموال :

عابو قول السموال :

فنحن كماء المزن ، ما في نصابنا كهام ، ولا فينا يعد بخيل (٣)
« إذ ليس بين (ماء المزن) و (النصاب) و (كهام) مقارنة ، ولو قال :
ونحن أولو الحرب والنجدة . ما في نصابكم كهام ، لكان الكلام مستوياً ، أو نحن
كماء المزن صفاء أخلاق وبذل أكف . . لكان جيداً (٤) » . وجعل بعض نقادهم من
هذا الجنس قول لأمراء القيس :

كأنى لم أركب جواداً للذة ولم أثبتن كاعبا ذات خلخال
ولم أسأ الزق الروى ولم أقل لخليلى كرى كرة بعد إجفال (٥)

قالوا : فلو وضع مصراع كل بيت من هذين البيتين في موضع الآخر لكان
أدخل في استواء النسخ ، فكان عليه أن يقول :

(١) أولاد علة : أبناء رجل واحد من أمهات مختلفة - يقصد إلى أن الشعر إذا كان مسنكراً ؟
ومما يه كان بين أجزائه من التنافر ما بين أولاد العلات . الجاحظ : البيان والتبيين ج ١ ص ٦٦
المدة ج ١ ص ١٧٤ .

(٢) ذلك أن شعر الكبش يقع متفرقا غير مؤتلف ولا متجاور ، وكذا أجزاء البيت من الشعر : المرجع
السابق ص ١٢٢ والجاحظ : نفس المرجع ص ٦٦ - ٦٧ .

(٣) ماء المزن : ماء السحاب . النصاب : الأصل . الكهام : الكليلة الحد النظر لقصيدة السموال ديوان
الحماسة لأبي تمام ج ١ ص ٢٦ - ٤٠ .

(٤) أبو هلال العسكري : كتاب الصناعتين ص ١٠٨ - ١٠٩ ولو أريد بماء المزن صفاء الأصل والنسب
لم يرد الاعتراض .

(٥) أسأ : أشتري . الزق : السقاء

كأني لم أركب جواداً ولم أقبل خيلى كبرى كرة بعد إجمال
ولم أسأ الزق الروى للذة ولم أبتطن كاعبا ذات خلخال

لأن ركوب الجواد مع ذكر كرور الخيل أجود ، وذكر الخمر مع ذكر
الكواعب أحسن . وقيل ، بل الذى أتى به امرؤ القيس هو الصحيح ، لأن العرب
تذكر الشيء مع خلافه ، فيقولون : الشدة والرخاء ، والبؤس والنعيم . والحق أن
أمرأ القيس أراد فى البيت الأول ركوب الخيل للذة الصيد ، وهو الصق بما بعده ،
وأما ركوب الخيل فهو ما فى البيت الثانى (١) .

وحول تنظيم أجزاء القول فى بناء القصيدة وجدت وجوه بلاغية ، تأثر فيها
نقاد العرب بكلام أرسطو فى الخطابة ، ونخص كلامها بكلمة :

فقد عنى النقاد الأدباء بأمر الابتداءات ، فى الشعر والنثر على سواء ، ومن ذلك
براعة الاستهلال ، وهو أن يأتى الناظم أو الشاعر فى بدء كلامه ببيت أو قرينة تدل
على مراده ، كقول أبى تمام فى المراثى :

كذا فليجل الخطب وليفدح الأمر فليس لعين لم يفض ماؤها عنر
وقول المتبى فى النسيب :

أثرها لثرة العشاق تحسب اللمع خلقة فى المآقى ؟
وقوله :

فدينناك من ربيع وإن زدتنا كربا

فإنك كنت الشرق للشمس والغربا (٢)

ثم التخلص ، وبعضهم يسميه : الخروج ، وهو أن يكون النسيب أو نحوه
مما هو فى مقدمة القصيدة متمزجاً بما بعده من مدح وغيره ، كقول مسلم ابن الوليد :

(١) المرجع السابق ص ١٠٩ ، وابن رشيق . المرجع السابق ص ١٧١ - ١٧٣ - محمد بن أحمد بن
طباطبا . المرجع السابق ص ١٢٤ - ١٢٥ .

(٢) محمود بن سليمان الحلبي . حسن التوصل إلى صناعة التمرن ، ص ٩٣ - ٩٥ ، عل بن عبد العزيز
الجزائى : الوساطة ، ص ١٥٤ - ١٥٥ ، قارنه بأرسطو ص ١٣١ ١٣٢ من هذا الكتاب .

أجلك لا تدري أن رب ليلة كأن دجاها من قرونك ينشر
نصبت لها حتى تجأت بغرة كغرة يحيى حين يذكر جعفر (١)

وكانت العرب في جاهليتها تنتقل فجأة بقولها : « دع ذا » و « عد عن ذا »
وإلى فلان قصدت ، وما شاكل ذلك ، بل كانوا ينتقلون أحياناً دون شيء من ذلك
وقد جارا هم البحترى في قوله :

لولا الرجاء لمت من ألم الهوى لكن قلبي بالرجاء موكل
إن الرعية لم تزل في سيرة عمرية منذ ساسها المتوكل (٢)
ومن حسن التخلص في الدم :

وأحييت من جها الباخلين حتى ومقت ابن سلم سعيداً
إذا سئل عرقاً كسا وجهه ثياباً من اللؤلؤ بيضاء وسوداء

ويتصل بذلك ما يسمى الاستطراد : وهو أن يشرع المتكلم في شيء من فنون
الكلام ، ثم يستمر عليه ، فيخرج إلى غيره ، ثم يرجع إلى ما كان عليه من قبل .
والبيانون يعدونه من وجوه البلاغة . والحق أنه لا يكون كذلك إلا إذا كان المعنى
موصولاً غير منقطع ، كقول أو السمل :

وإنا لقوم ما نرى القتل سبة إذا ما رأته عامر وسلول
يقرب حب الموت آجالنا لنا وتكرهه آجالهم فتطول
وما مات منا سيد حثف أنفه ولا طل منا - حيث كان - قتيل

(١) محمود بن سليمان الخليلي . المرجع السابق ص ٩٥ .

(٢) ابن رشيقي . المرجع السابق ج ١ ص ١٥٩ ، وفي ديوان البحترى ، الطبعة السابق ذكرها (ص ١٥٦) .

وأعز ثم أذل من أتم الهوى والحب فيه تعزز وتذل
أن الرعية ... الخ .

فذكره لعامر وسلول ، وتعريضه بهم ، يؤكد موقف الفخر بقومه ، وبخاصة أنه في مقام التعبير من غيره ، كما تدل على ذلك أبيات القصيدة (١) .

ويتصل بتأليف الكلام أيضاً صحة التقسيم والاستيعاب ، وذلك بأن يكون التقسيم صحيحاً ، وتستوعب الأقسام كلها في الذكر ، كمن استوعب أقسام العدم في قوله :

فهبها كشيء لم يكن ، أو كنازح به الدار ، أو من غييته المقابر

وإذا دخل أحد القسمين في الآخر فسدت القسمة ، كقول ابن القرية :
الناس ثلاثة : عاقل وأحمق وفاجر . فالفاجر يجوز أن يكون أحمق ، ويجوز أن يكون عاقلاً ، والعاقل يجوز أن يكون فاجراً ، وكذلك الأحمق . قالوا : ومنه قول جميل :

لو كان في قلبي كقدر قلامة فضل وصلتك أو أتتك رسائل

لأن إتيان الرسائل داخل في الوصال (٢) .

ثم براعة الختام أو المقطع : وهو أن يكون آخر الكلام الذي يقف عليه المرسل أو الخطيب أو الشاعر مستحسنًا عذبا - لأنه آخر ما يبقى منها في الأسماع كقول الشاعر :

بقيت بقاء الدهر يا كهف أهله وهذا دعاء للبرية شامل (٣)

على أن منهم من يكره ختم القصيدة بالدعاء ، لأنه من عمل أهل الضعف ، إلا في مقام يحب فيه الملوحة ذلك ! ! وما استحسنوا من خواتيم القصائد قول آخر في قصيدة يعتب فيها ويفخر بنفسه :

(١) هذا ما أرى ، وإطلاق حسن الاستطراد في غير هذا المعنى مناف تمام المناقاة بلودة التأليف في الشعر وغيره كما يفهمه عصرنا ، وفي العمدة (ج ١ ص ١٥٨ - ١٥٩) أمثلة لا نوافقه على فهمه لها بأنها تخلص أو استطراد . أنظر أيضاً يحيى بن حمزة الملوي : الطراز ج ٣ ص ١٢ - ١٨ .

(٢) أبو هلال العسكري : الصناعتين ص ٢٦٧ - ٢٧١ - يحيى بن حمزة الملوي : الطراز ج ٣ ص ١٠٦ - ١٠٨ ؛ قارنه بأرسطو ص ١١٥ وهامشها من هذا الكتاب .

(٣) محمود بن سليمان الحلبي : المرجع السابق ص ٩٥ - ٩٦ ابن رشيق : العمدة ج ١ ص ١٥٩ - ١٦١ - وكذا : نصر الله بن عبد الكريم . المثل السائر القاهرة ٣١٢ ص ٢٥٩ - ٢٦٨ ؛ قارنه بما قاله أرسطو في خاتمة الخطابة وطرق أجادتها ص ١٣٩ - ١٤٣ من هذا الكتاب .

ألا لا تخافا نبوة في ملامة وخافا المناسيا أن تفوتكما ويب
وقد فسروا قطع القصيدة الجاهلية دون خاتمة لها ، بأن ذلك كان متعمداً من
الشاعر ، لتبقى النفس متشوقة راغبة ، كما ختم أمرؤ القيس قصيدته بقوله يصف
أثر السيل :

كأن السباع فيه غرقى عدية بأرجائه القصوى أنابيش عنصل (١)

وقد رأينا - فيما تقدم - أن نقاد العرب لم يأتوا بمجديد فيما يخص وحدة العمل الفني .
بل سايروا الأدباء على ما جرت به تقاليد الجاهلية أو على ما يقرب منها . وقد فهموا
الوحدة على نحو بعدت به كل البعد عن تحقيق وحدة القصيدة العضوية كما نفهمها
اليوم ، فكانت عنايتهم بالأجزاء وتوثيق الصلة بينها أشد من عنايتهم بوحدة العمل
الفني جملة . وقد ذكروا وجوهاً بيانية تتصل بتنظيم أجزاء القصيدة أو أجزاء الرسائل
والخطب ، أفادوا في معظمها بما قاله أرسطو في كتاب الخطابة ، ولكنهم حوروا
فيها كي تسير نظام القصيدة كما ألفوها ، فاستحسنوا الاستطراد على نحو ما شرحوا ،
وهو ضار بنظام الوحدة في العمل الأدبي ، ولم يروا ، في أجزاء القصيدة الجاهلية
المتنافرة ما يضر بنظام وحدتها :

وفي هذا سار نقاد العرب وراء الأدباء في نظامهم التقليدي ، حتى العصر الحديث .
وفيه دعا المحددون إلى وحدة القصيدة العضوية ، وسنشرح دعوتهم ونبين آثارها
العيقة ومصادرها في الفصل الثاني من الباب الثالث من هذا الكتاب .

(١) أنابيش : جماعات . الفضل البري . أنظر : شرح المعلقات للبريزي ص ٥٤ - ٥٥ على بن عبد العزيز
البرجاني . الوساطة ص ٣٠ - ابن رشيق . العملة ج ١ ص ١٦٠ - ١٦١ .

الفصل الرابع

الأهداف الإنسانية للأدب

في النقد العربي

كثيراً ما يردد نقاد العرب أن على الناثر أن يلتزم الصدق . وأن يهدف إلى غاية ، خطيباً كان أم قائماً بأمر الرسائل الرسمية (١) . وذلك أن الخطابة والكتابة مختصتان بأمر الدين والسلطة ، ولكل منهما مساس بأمر العقيدة ، أو بالنظم الخلقية والسياسية القائمة التي كانت تنزل منزلة العقيدة . والصدق يراد به - عادة - الوقوف عند حدود الأخلاق والمواضعات الاجتماعية السائدة ، والمهدف رهين بآراء الخليفة أو الإمام ، فيما يتعهد به من مواعظ ، ومن آراء ونصائح ، أو فيما يريد من تدبير شئون مملكة في تقليد المناصب ، أو عقد الصلات بينه وبين سواه من الملوك والأمراء . فصدق الكاتب وهدفه مردهما إلى العرف ، وليست لهما - عند هؤلاء النقاد - فلسفة خاصة ، بل يمكن أن نرجعهما إلى أمر واحد : هو أنهما يقعان موقع ما ينتفع به في تنظيم شئون الدولة (٢) .

أما الشعر فقد كانت له في الجاهلية مكانة عظيمة ، إذ كان الشعر ألسنة القبائل في الدفاع عنها ، والنيل من أعدائها ، كما كان من شعرهم ما يعد قواعد للخلق . وديواناً للفضائل (٣) . ودامت هذه المكانة للشعر الجاهلي عند المسلمين ما ذكر بفضيلة أو حث على خير . فكان عمر بن الخطاب لا يكاد يعرض له أمر إلا أنشد

(١) سبق أن قلنا أن العرب لم تعرف إلا نادراً الخطابة الاستشازية ص ٢٠٥ - ٢٠٦ .

(٢) أبو هلال العسكري : كتاب الصناعتين ص ١٠٢ - ١٠٣ - الحسن ابن بشر الأمدى : وازنه بين أبي تمام والبحتري ص ٣٩٤ - ٣٩٥ - المرزوقي : شرح ديوان الحماسة . ج ١ ص ١٦ - ١٨ - وسبق أن ذكرنا شيئاً عن المهدف الاجتماعي والخلق للشعر والخطابة عند أرسطو ص ٩٢ - ٩٤ ، وانظر القول في أهداف الأدب الحديث في الباب التالي .

(٣) أنظر ص ١٦٩ - ١٧٠ من هذا الكتاب .

بيت شعر . وقد أوصى عبد الملك بن مروان مؤدب ولده بقوله : « . . وعلمهم الشعر
بمجلدوا وينجلدوا » . ويقول معاوية لابنه :

« يا بني ، أرو الشعر وتخلق به . فلقد هممت يوم صفين بالفرار مرات ، فما ردني
عن ذلك إلا قول ابن الإطابة :

أبت لي همتي وأبي بلائي وأخذني الحمد بالثمن الريح
وإقداي على المكروه نفسي وضربي هامة البطل المشيح
وقولي كلما جشأت وجاشت مكانك تحمدي أو تستريحي
لأدفع عن مكارم صالحات وأحى بعد عن عرض صحيح (١)

ثم نال التكبس بالشعر من قدر الشعراء ، وهوى بمكانة الشعر نفسه ، فكانت
الخطابة أعلى قدرا منه ، إذ أن المداحين من الشعراء عمدوا إلى إرضاء ممدوحهم ،
فأضفوا عليهم صفات كمال ليست فيهم ، وبالغوا فيما لهم من فضائل ، وبرعوا مما فيهم من
معائب ، فزيفوا الحقائق طلبا للمنفعة الخاصة . وقد جاراهم أكثر النقاد ، فأخذوا
يعلمونهم وسائل نيل الخطوة عند ممدوحهم ، يقصدون إلى تلقينهم وسائل
الإبداع والإغراب ، لا إرشادهم إلى مدح الفضائل والإشادة بالأبطال (٢) . على أن
من النقد من تنبه إلى خطر هذا الإسفاف فأشاد بالشعر بمقدار ما فيه من قيم خلقية ،
فقسمه إلى أصناف أربعة : « فشعر هو خير كله : وذلك ما كان في باب الزهد والمواعظ
الحسنة والمثل العائد على من تمثل به الخير وما أشبه ذلك ، وشعر هو ظرف كله :
وذلك القول في الأوصاف والنعت والتشبيه ، وما يفتن به من المعاني والآداب ، وشعر
هو شر كله : وذلك هو الهجاء ، وما تسرع به الشاعر إلى أعراض الناس ، وشعر
يتكسب به : وذلك أن يحمل إلى كل سوق ما ينفق فيها ، ويخاطب كل إنسان من حيث
هو ، يأتي إليه من جهة فهمه » (٣) ، ومن الشعراء من ترفع عن المدح ، مثل جميل

(١) كتاب نقد النثر المنسوب إلى قدامة بن جعفر ص ٨٠ - ٨١ - أبو عل القائل : الأمالى : طبعة دار
الكتب المصرية ، ج ١ ص ٨ ، وكذا الجاحظ : البيان والبيان ج ١ ص ٢٤٠ - ٢٤١ - المشيح : الجاد
المبادر . جشأت نهضت وراجع أمثلة أخرى في الأمالى ، الموضع السابق ، ص ٢٥٨ - ٢٥٩ .

(٢) أنظر ص ١٧٥ - ١٧٧ من هذا الكتاب .

(٣) ابن رشيق : الصلابة ج ١ ص ٧٦ .

بن عبد الله بن معمر ، وعمر بن أبي ربيعة ، وعباس ابن الأحنف (١) ، ضنا بكراتهم
ولأن المدح كان مزلة إلى الكذب ، وصناعة للتكسب والاستباحة يرفع عنها الكرام .
ويقول يحيى بن نوفل الحميرى - ولم يمدح أحدا قط - يذكر بلال بن بردة (وإلى
البصرة في العهد الأموى وممدوح ذى الرمة) :

فلو كنت ممتدحا للنوا ل فنى لامتدحت عليه بلالا
ولكننى لست ممن يرب - د بمدح الرجال الكرام السؤالا
سيكنى الكريم إخاء الكرى - م ويقنع بالود منه منالا (٢)

وسبق أن شرحنا أن المدح فى نشأته عند العرب لم يكن بقصد النوال ، وإنما كان
للشكر على صنعة سلفت (٣) .

على أن من المادحين من مال إلى تحرى الصديق ، واتخذ له مذهبا ، يقول حسان
بن ثابت :

وإن أشعر بيت أنت قائلة بيت يقال إذا أنشدته صدقا
وإنما الشعر لب المرء يعرضه على المجالس ، إن كيسا وإن حمقا (٤)

على أن نقاد العرب مالبثوا أن دعوا إلى شرف المعنى والإصابة فى الوصف ،
وطبقوا فى ذلك ما سموه الإبداع والإغراب ، فدعوا إلى أن يقصد الشاعر إلى صياغة
الصفات العامة دون الصفات الخاصة ، وإلى اختيار خير الصفات بحيث يصور الممدوح
أو المحبوب ، أو يصف الموصوف على خير ما يؤلف من الصفات ، دون مبالاة بما
يتطلبه صدق الموقف ، أو مراعاة الواقع ولذا حكوا عن عمر أنه أثنى على زهير ،

(١) المرجع السابق ص ٥١ - ٥٢ والأغاني لأبي الفرج الأصفهاني طبعة دار الكتب ج ٨ ص ١٣١ -
١٣٤ ، ج ١ ص ٧٤ .

(٢) المبرد (أبو العباس محمد بن يزيد) : الكامل ، القاهرة ١٣٥٥ هـ ، ج ١ ص ٢٦٩ .

(٣) أنظر ص ١٦٩ - ١٧٥ من هذا الكتاب .

(٤) ابن قتيبة الدينورى : الشعر والشعراء ص ٢٣ - ٢٥ - عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة ص
٢٣٦ - الآملى : الموازنة بين أبي تمام والبحتري ص ٣٩٥ .

لأنه كان يمدح هرم بن سنان بما كان فيه من صفات ، بل لأنه كان يمتدحه بما يكون في الرجال ، كما أوردنا فيما سبق (١) .

وفي هذا لوجه لمطالبة الشاعر عندهم بالصدق ، صدق الواقع ووصف دقائقه كما يراها الشاعر أو كما يشعر بها . فرأى أكثر النقاد أن الشاعر لا يتقيد بصدق أو كذب ، بل إن مقياس براعته هو اقتداره على الصناعة والصبغة . يقول قدامة بن جعفر : « إن مناقضة الشاعر نفسه في قصيدتين أو كلمتين — بأن يصف شيئاً وصفا حسناً ، ثم يلزمه بعد ذلك ذمًا حسناً بينا — غير منكّر عليه ، ولا معيب من فعله ، إذا أحسن المدح والذم ، بذلك عندى يدل على قوة الشاعر في صناعته واقتداره عليها (٢) . ولو أنهم قيدوا ذلك بتصوير الموقف موضوعياً من وجهتي نظر مختلفتين ، كما لمؤلفي المسرحيات والقصص مثلاً في تصويرهم الموقف من وجهات نظر شخصياتهم المختلفة ، لما تناق ذلك مع الصدق في ذاته ، ولكنهم أطلقوا العنان في عدم مراعاته للواقع ، بل إنهم أخذوا يلقتون الشعراء وسائل الخطوة لدى الممدوحين بنصائح لا صلة لها بصدق الشاعر وصدق الموقف (٣) .

كما أنهم لم يوصوا بشيء يعتد به فيما يتعلق بالصدق الفني ، أي أصالة الكاتب في تعبيره ، ورجوعه فيه إلى ذات نفسه ، لا إلى العبارات التقليدية المحفوظة . وهذا الصدق الفني أو الأصالة هي أساس تقدم الفنون جميعاً ، ومنها فنون القول ، في كل العصور ، وعلى حسب كل مذاهب الأدب الحديثة المعتد بها (٤) على حين نرى من نقاد العرب القدامى من يلقي الكتاب والشعراء كيف يسطون على معاني غيرهم . يقول ابن طباطبا : « ويحتاج من سلك هذا السبيل (سبيل سرقة المعاني وصياغتها) إلى لطاف الحيلة ... حتى تخفى على نقادها والبصراء بها ... فيستعمل المعاني المأخوذة في غير الجنس الذي تناولها منه .. فإذا وجد المعنى لطيفاً في تشبيب أو غزل استعمله في المديح ، وإن وجده في المديح ، استعمله في الهجاء ، وإن وجده في وصف ناقة أو فرس استعمله في وصف الإنسان ، وإن وجده في وصف إنسان استعمله في وصف بهيمة ... وإن وجد

(١) أنظر ص ١٦٥ من هذا الكتاب والمراجع المبينة بها .

(٢) قدامة بن جعفر : نقد الشعر ص ١٤ ، ١٦ .

(٣) راجع ص ١٧٥ - ١٧٧ من هذا الكتاب والمراجع المبينة بها .

(٤) أنظر الفصل الثاني من الباب الثالث من هذا الكتاب ، ثم الخاتمة .

المعنى اللطيف في المنشور من الكلام ، أو في الخطب والرسائل ، فتناوله وجعله شعراً ، كأن أخفى وأحسن (١) .

وأصبح مقياس البراعة في الشعر لدى هؤلاء النقاد هو جودة الكلام وحسن الصياغة . وفي الفصل بين العمل الفني والصدق - صدق الواقع والصدق الفني - مساس خطير بأسس الفن الجوهرية ، إذ لا يستطيع فنان أداء رسالته إلا بالتزام الصدق الواقعي على حسب ما يراه هو أو يفكر فيه كما يعتقد ، أو ما يشعر به ، ثم بالتزام الصدق الفني بالتعبير عن حقيقة أصيلة يرجع في تصويرها إلى ذات نفسه ، لا إلى ما حفظ من عبارات وسرق من جمل . وقد يتطلب هذا الصدق من الفنان أن يتحرر في فنه وأدبه من عقائد سائدة ، أو مزاعم أخلاقية واجتماعية قائمة ، ولكن لا وجود لفلسفة فنية ذات قيمة تفصل ما بين العمل الفني والصدق (٢) .

وقد قرر هؤلاء النقاد بذلك بأن الشعر عار من الغايات النفعية ، فلا يطالب الشاعر بهدف خاص ، فالشعر قد يقع موقع الضرر ، وهو في هذا يخالف النثر الذي يرمى دائماً إلى نفع من نوع ما (٣) . والذي يراود من الشاعر هو حسن الكلام ، وإن زخر شعره بقول الزور وقذف المحصنات (٤) . ويتضمن ذلك إن الإسفاف في المعاني واتضاعها لا يحط من وزن العمل الأدبي . وبهذا فصل هؤلاء النقاد بين الشعر والأهداف الخلقية والاجتماعية .

وكما لم يطالب هؤلاء النقاد الشاعر بصدق ولا هدف ، لم يطالبوه كذلك بشيء مما يفرضه الدين ، « فلو كانت الديانة عاراً على الشعر ، وكان سوء الاعتقاد سبباً في تأخر الشاعر ، لوجب أن يحذف اسم أبي نواس من الدواوين . والدين بمعزلة عن الشعر » (٥) . ولم تكن الغاية من عزل الشعر عن الدين إقرار مبدأ التحرر الفكري أو

(١) ابن طباطبا : عيار الشعر ص ٧٧ - ٧٨ - هذا ؛ وابن طباطبا متوفى عام ٣٢٢ هـ ، أى أنه عاش في فترة ازدهار النقد العربي القديم .

(٢) ستمعرض بالتفصيل لمعنى الصدق في الفن كما يراه محدثو النقد في عصرنا الثاني من الباب الثالث من هذا الكتاب ؛ ثم في الخاتمة .

(٣) الحسن بن بشر الآملي : الموازنة ص ٣٩٥ .

(٤) أبو هلال العسكري : كتاب الصناعتين ص ١٠٣ .

(٥) علي بن عبد العزيز الجرجاني : الوساطة : ص ٦٢ .

التمرد العقدي ، ليعبر الشاعر عن فلسفته الخاصة بالعقيدة — وقل من فعل ذلك من شعراء العرب ، كأبي نواس وأبي العلاء والمتنبي أحياناً — أو لبحث في القضايا الميتافيزيقية وفي سر المصائر الإنسانية ، كما نرى ذلك قضية عامة من قضايا المذاهب الأدبية الأوروبية منذ الرومانتيكيين (١) . وإنما كان ذلك إيماناً منهم بأنه ليس من طبيعة الشعر الخوض في مثل هذه القضايا .

على أنه كان بين الشعراء قلة من رواد الحكمة وأدب الأمثال ، كصالح بن عبد القدوس ، وأبان بن عبد الحميد اللاتقي ، ومن سار على نهجهما ، ولم يلق أدهم رواجاً ، وكانوا متأثرين في هذا الاتجاه الحكيم بأدب الفرس ، فلم تكن النزعة في هذا الجنس من الأدب نزعة أصيلة . ولعل هنا هو السبب في أنها لم تلق عناية تذكر من نقاد الأدب (٢) ، على أنها لقيت تقديراً من بعض المسلمين ، لكلفهم بكل ما يمس الخلق والعقيدة (٣) . وهذا ، ومعلوم أن أدب الحكمة لا ينهض به الشعر والأدب بعامة ، وإنما ينهض الأدب عن طريق الإيماء والتصوير ، لا التصريح المباشر بالحكمة (٤) .

وكأنما كان أكثر الشعراء يؤمنون بأن طبيعة الشعر لا تتفق وقضايا الدين والأخلاق كما يقول الأصمعي : « الشعر نكد ، بابه الشر ، هذا حسان ابن ثابت ، فحل من فحول الجاهلية ، فلما جاء الإسلام سقط شعره » (٥) . وهذا ليبد بن ربعة ، لم يقل سوى بيت واحد بعد أن أسلم ، ويقال إن هذا البيت هو .

الحمد لله إذ لم يأتني أجلى حتى كساني من الإسلام سربالا

(١) أنظر كتابي : الرومانتيكية ، الفصل الثاني من الباب الثالث .

(٢) أنظر الفهرس لابن التميمي ص ١١٨ - ١١٩ ص ١٢٦ ، ١٦٣ ، ٣٠٤ - ٣٠٥ ثم ما قلناه سابقا ص ١٠٥ ، ١٥٥ من هذا الكتاب وكذا :

Inostransev. Iranian Influence on Moslem Literature, p. 32-38, and passim.

(٣) أنظر مثلاً : الجاحظ : البيان والتبيين ج ١ صف ٢٤٠ - ٢٤١ - عبد الله بن مسلم بن قتيبة : الشعر والشعراء : ص ٢٣ ، ٣٣ - ٣٤ ، ٥٥ - ٥٦ .

(٤) أنظر كلام الجاحظ نفسه في ذلك ص ١٥٥ من هذا الكتاب . ونزيد هذا وضوحاً في الباب الثالث من هذا الكتاب .

(٥) المرجع السابق ص ٦١ ، وكذا أبو عبيد الله محمد بن عمران المرزباني : الموشح ص ٦٢ ، ٦٥ .

وقد أجاب عمر بن الخطاب - حين استنشدته عمر من شعره - بقوله : ما كنت لأقول شعرا بعد أن علمني الله من القرآن (١) .

هذا هو ما اتجه إليه نقاد العرب في جملتهم ، ولا شك أن لوظيفة الشعر الذائق في ذلك المجتمع أثرا في تلك النظرة ، ولكن للمسألة عندهم وجها آخر : هو الاستناد إلى آراء الأقدمين في وظيفة الشعر ، وهذا ما حدا بهم إلى الحديث عن المبالغة والإغراق والغلو والتخيل ، وقد ربطوا ما بينها وبين صدق الشعر ، وقبل أن أبين ما في كلامهم في هذه الناحية من صواب وخطأ ، علينا أن نعرضه موجزين :

فالمبالغة : أن تثبت للشيء وصفا من الأوصاف ، تقصد فيه الزيادة على غيره ، فتبلغ بالعمى أقصى غاياته . ومن طرقها الإتيان بصيغة المبالغة . مثل قتال وصبور ورحيم .. ، أو التشبيه ، كالنشيب بالأسد في الشجاعة ، أو القمر في البهاء ، أو ترادف الصفات وتكريرها للتحويل ، كما في القرآن الكريم : « أو كظلمات في بحر لجي ، يغشاه موج ، من فوقه موج ، من فوقه سحاب ، ظلمات بعضها فوق بعض » ، وكذا إتمام الكلام بما يوجب حصول المبالغة فيه ، كقول الشاعر :

ونكرم جارنا مادام فينا وتنبه الكرامة حيث مالا
ففي السطر الثاني ما يدل على أنه لا يكتفى بإكرامه حال نزوله عنده ، ولكنه ينبه الكرامة حيث نزل ، من بر أو بحر ، أو سهل أو جبل .

والإغراق : تجاوز المعنى إلى حيث يمتنع وقوعه عادة ، كقول امرئ القيس .

من القاصرات الطرف ، لو دب محول

من النمل فوق الإتب منها لأثرا (٢)

والغلو : تجاوز حد المعنى إلى ما يمتنع وقوعه ، وهو ما يستعملونه في مدحهم وهجومهم ، ويحسن إذا اقترن بما يقربه من الحقيقة ، مثل كاد ، لو ، كقول المتنبي يصف فرسا له بسرعة جريه :

(١) ابن قتيبة : المرجع السابق ص ٥١ .

(٢) محول : أتى عليه محول - الإتب : قبض غير غلط الجانيين .

ويكاد يخرج سرعة من ظله لو كان يرغب في فراق رفيق
أراد أنه يقرب أن يفارق ظله من سرعة عدوه ، وما يمنعه عن المفارقة إلا أن ظله
رفيق له ، ومن شيمته ألا يفارق رفيقه .

ومن البلاغيين من يجعل الأنواع السابقة كلها مبالغة ، دون ذكر للغو والإغراق ،
ومنهم من يذكرهما قسمين مندرجين تحت المبالغة (١) .

وأما التخييل فهو أن يجعل الشاعر أو الخطيب اجتماع الشيين في وصف علة الحكم
الذي يريد ، وإن لم يكن في المعقول ، ولا مقتضيات العقول ، ولا يؤخذ الشاعر بأن
يأتى على ما مصيره قاعدة وأساسا بينة عقلية ، بل تسلم مقدمته التي اعتمدها . وذلك
كقول البحترى يحتاج لتفضيل الشيب وتزيينه :

وبياض البازى أصدق حسنا إن تأملت من سواد الغراب

فهو يزعم أن الشيب خير من الشباب ، لأن البياض أتق من السواد ، والدليل هو
أن بياض البازى أجمل في عين المتأمل من سواد الغراب . وهذه مغالطة ظاهرة ، إذ
جمال البازى في لونه لا يقتضى ألا يذم الشيب ، وألا تنفر منه الطباع ، لأن عيب
الشيب لا ينحصر في اللون ، ولا تصد الغواني عنه لمجرد البياض ، إذ هن يرينه في أنوار
الروض وأوراق الرجن فلا يعبسن ، وإنما ينكرون بياض الشعر لذهاب بهجة الحياة ،
وإدبار خير فترات العيش . والبحترى يبني المعنى على أساس التسليم بمقدمة وهو أن
عائب الشيب لم ينكر منه إلا لونه ، مع تناسي صائر المعاني الصحيحة التي من أجلها
كره وعيب ، ومثله أيضا في نفس المعنى :

والصارم المصقول أحسن حالة يوم الوغى من صارم لم يصقل

احتجاجا لفضيلة الشيب ، وأنه كجلاء السيف ، وأنه من أجل ذلك خير من
الشباب الذي يشبه سواد الصدا على ضفحة السيف ، فكما أن السيف إذا صقل وأزيل

(١) أبو هلال العسكري : كتاب الصناعتين ص ٢٨٠ - ٢٩٠ - يحيى بن حمزة العلوى : الطراز ج ٣
ص ١١٦ - ١٣١ - ابن أبي الأصبح : تحرير التعبير ، مخطوطة مصورة بالجامعة العربية بالقاهرة ،
لوحه ٢٠ - ٢٥ - فقد النثر المنسوب إلى قدامة بن جعفر ، ص ٧٠ - ٧٢ - ابن طباطبا : عيار الشعر
ص ٤٥ - ٤٨ .

عنه الصدا كان أحسن وأبهى . كذلك يجب أن يكون حكم الشعر في انجلاء صدا الشباب عنه . ومثله في التصنع والاحتياح للحجة قول أبي تمام :

لا تنكرى عطل الكريم من الغنى فالسيل حرب للمكان العالى
فهنا قياس تخيل وإيهام : إذ خيل أن الكريم إذا كان موصوفا بالعلو والرفعة في قدره ، وكان الغنى كالغيث في حاجة الخلق إليه ، وجب بالقياس أن ينزل عن الكريم نزول السيل عن الموضع المرتفع . والحجة وهمية ، إذ العلة في أن السيل لا يستقر على الأمكنة العالية أن المساء سيال ، لا يثبت في مكان إلا بحواجز تمنعه من الانصباب . وليس في الكريم والماء شيء من هذه الحلال (١) .

وقد انقسم نقاد العرب — فيما يخص المبالغة وما يتبعها من إغراق وغلو — إلى أقسام : فقليل منهم من ينكرها جملة ، لأنها لا تجرى على منهاج الصدق ، وفضيلة الصدق لا تنكر ، ثم إن المبالغة لا يكاد يستعملها إلا من عجز عن استعمال المألوف فيلجأ إليها لیسد عجزه . والغالبية العظمى منهم يرون أن المبالغة في الشيء إلى حد الغلو خير مذهب ، إذا يراد بذلك جعله مثلاً ، لكي تثبت الصفة ويعتد بها (٢) .

وعلى هذا يرى هؤلاء أن قول الكنانى في مدح زين العابدين على ابن الحسين :

يغضى حياء ، ويغضى من مهابته فما يكلم إلا حين يتنسم
دون قول أبي نواس في نفس المعنى :

وأخفت أهل الشرك ، حتى إنه لتخافك النطف التي لم تخلق

(١) عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة ص ٢٣١ - ٢٣٥ .

(٢) جعل الشيء المبالغ فيه مثلاً يبرز المبالغة في نظر هؤلاء ، وهو اقتباس خاطيء من أرسطو في قوله بجواز تصوير الناس كما يجب أن يكونوا عليه ، وإن يكن ذلك مستحيلاً الواقع ، لأن الشاعر يقصد بذلك إبراز معاني فضائلهم ليحفظها سوامهم ؛ وكذا إذ أبرز صفات نقص في مسرحية ، فركز مثلاً في تخيل معاني كثيرة للبخل ، لتكون النقيصة ملحوظة . وأرسطو يتحدث في أدب المسرح ، أى في الأدب الموضوعى ، فرسم الناس بحيث نلاحظ فضائلهم ونقائصهم لا يزيّف حقائق خاصة بشخص معين ، لأن الشاعر يصدد تقرير حقائق كلية في شعره المسرحى . وفرق بين هذا الموقف وموقف شعراء المديح والمجاء الذين يتلون بتصويرهم من صفات شخص معين ، فيصورون البخل كرمياً أو العادل ظالماً أو الجبان شجاعاً ... فهذا يناق قطعاً صدق الواقع وكذا الصدق الفني ؛ أنظر ص ٤٧ - ٥١ من هذا الكتاب . ثم قارنها بقدامة : نقد الشعر ص ٣٧ - ٣٨ .

لأن في قول أبي نواس دليلاً على عموم المهابة ورسوخها في قلب الشاهد والغائب وقد أحسن أبو نواس ، في رأيهم ، لأنه أتى بما ينبغي عن عظم الشيء الذي وصفه (١) وهذا الغلو موجود في شعر الجاهليين ، وإنما كثر في مذهب المحدثين . وإذا كانت المبالغة تؤدي إلى الكذب ، فلا ضير على الشاعر فيما يسوق من معان ، رفيعة كانت أم وضيعة ، وحميدة كانت أم دميعة وحقاً كانت أم كذباً ، وإنما المعاني كالمادة للشعر ، والشعر فيها كالصورة . فليس فحش (٢) المعنى في نفسه مما يزيل جودة الشعر ، كما لا يعيب النجاسة رداءة في ذاته . وكذب المعنى لا يتضع به الشعر ، كما لا يعد تناقض أن يصف شيئاً وصفاً حسناً ، ثم يذمه بعد ذلك ذمّاً بيناً ، بل يدل ذلك على اقتدار الشاعر وقوته في صناعته . فليست للشعر صلة بالقيم الخلقية ، كما لا صلة له بالصدق . ثم يسندون إلى بعض القدماء — قدماء اليونان — أنه قال : « أحسن الشعر أكذبه » (٣) ، بل يسندون هذا القول أحياناً إلى أرسطو (٤) ، وهو مالا أساس له من الصحة ، كما سبق أن قررنا هذا مراراً في الباب (٥) الأول من هذا الكتاب . فالصدق الفني والواقعي دعامة الخلق ، وبلونه لا يوجد فن يعتد به ، وهذا رأى فلاسفة الفن جميعاً ، في كل عصر وكل مذهب .

وكذلك الشأن في التخييل بمعناه السابق : إذ أنه — في أكثر حالاته — لا يتفق والصدق ، كما تدل عليه الأمثلة التي سقناها فيما سبق ، فهو في هذه الحالة مغالطة محضة . يستعملها من لا يلزم الشعر بصدق الحجة ، وفي هذا المعنى يقول البحترى :

كلفتمونا حدود منطقكم والشعر يكفى عن صدقه كذبه

(١) قدامة بن جعفر : نقد الشعر ص ٣٦ ، ٣٨ — ولا شك أن تفضيل بيت أبي نواس يدل على تقدير شاذ للتصوير من جهة الصدق والكذب ، مما يترتب عليه الزيف في محاكاة الحقائق .

(٢) يضرب قدامة مثلاً لفحش المعنى بقول إمرئ القيس في مملكتهم :

فمثلك حبل قد طرقت ومرضع فألميتها عن ذي تمام محمول
إذا ما بكى من غلغها انصرفت له بشق ، وتحتى شقها لم يحمول

(٣) المرجع السابق ص ١٥ — ١٦ ، ٣٧ .

(٤) كما في كتاب نقد النثر المنسوب إلى قدامة ص ٩٠ .

(٥) مثلاً ص ١٧٣ ، ١٧٦ — ١٨٤ ، ٢٢٣ — ٢٢٤ والمراد هنا الخلق بمعناه الإنساني لا المعنى الديني أو التقليدي ، وسنزيد هذا وضوحاً في الباب الثالث ثم الخاتمة من هذا الكتاب .

« أراد : كلفتمونا أن نجري مقاييس الشعر على حدود المنطق ، وتأخذ نفوسنا فيه بالقول المحقق ، حتى لاندعى إلا ما يقوم عليه من العقل برهان يقطع به ، ويلجئ إلى موجه » ، مع أن الشعر يكنى فيه التخيل (١) . وعلى هذا رأى لا يلتزم الشاعر بتحرى الحقيقة في حججه . فله أن ينحل الوضع شرفاً هو منه عار ، « وكم جواد بخله الشعر ، وبخيل سخاه ، وشجاع وسمه بالجن ، وجبان وساوى به الليث ، ... وغبي قضى له بالفهم ، وطائش أدعى له طبيعة الحكم » . ثم لم يعتبر ذلك نقصاً في الشعر نفسه ، إذ العبرة بالصيغة ، وحسن التخيل وقوة الإيهام . وميدان الاختراع أوسع أمام الشاعر من التزام الحق والصدق .

ولكن عبد القاهر ينتصر - بعد شرحه للرأى السابق - لمن قال : خير الشعر أصدقه ، فهو يوجب ترك الإغراق والمبالغة ، وتحري التحقيق والتصحيح ، واعتماد ما يجرى من العقل على أساس صحيح ، ولا عبرة عنده بالعبارة الطلية التي تزين الباطل ، وتصور الكذب ، إذ الحق أوسع ميداناً ، وأجدر بتوجه المهتم إليه (٢) وقد اتبع عبد القاهر في رأيه بعض من سبقوه فآثروا الصدق في الشعر والأدب كله ، وسبق أن أشرنا إليهم (٣) ، وإن يكن تأثيرهم ضئيلاً في الإنتاج الأدبي جملة ، ثم إن هؤلاء لم يفرقوا بين صدق التصوير وصدق الواقع ، وإذا قد تكون المبالغة خير طريقة لتصوير الحقيقة والإيحاء بها إذا صادفت موقعها ، على أنهم جميعاً يمثلون بصور جزئية ، ومعان مفردة ، ولا ينظرون إلى المواقف والهدف جملة .

هذا ، ونعتقد أنه ليس من الصواب قبول المبالغة وما يتصل بها على وجه الإطلاق ولا رفضها كذلك ، ولا تعميم القول بقبولها في حال الاعتدال والتوسط كما قالوه ، بل الصواب أن نقبل هذه الوجوه وسواها على أساس الصدق : فإذا لم تزيّف الحقائق ، ولم تصور غير الواقع ، ولم توهم الباطل كانت مقبولة ، بل قد تكون دعامة الصدق الفني لتصوير المعنى وإثارة الفكر والخيال ، وتوصيل أعمق الحقائق إلى العقل والقلب ، ولا نقصد هنا إلى حصر المواضع التي تحسن فيها أو التي تقبح . وحسبنا أن نضرب على ذلك أمثلة أساسها توافر الصدق أو عدم توافره .

(١) عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة ص ٢٣٥ - ديوان البحري ، الطبعة السابقة ، ص ٣٨ - ورواية البيت بهذه الصيغة أظهر للمعنى .

(٢) نفس المرجع ص ٢٣٦ - ٢٣٨ .

(٣) أنظر ص ٢١٦ - ٢٢١ من هذا الكتاب .

فمن ذلك المواقف العاطفية ، حيث تقصر اللغة عن التعبير عن العميق منها .
فيقصد الشاعر إلى المبالغة لتصويرها ، وهو صادق ، كقول قيس ابن الملوح .

لو أن لك الدنيا وما عدلت به سواها ، وليلي بائن عنك بينها
لكنت إلى ليلي فقيراً ، وإنما يقود إليها ود نفسك حينها (١)

لأن قيمة ليلي عنده فوق كل القيم . والحبيب الصادق قد يفدى حبيبه بنفسه ،
والدنيا لا قيمة لها بعده لنفس أو بدون الحبيب .

وكذلك الاستعارات التي يراد بها المبالغة في التصوير لأن المقام لا تدركه العقول
كآليات القرآنية التي ضربناها مثلاً على المبالغة (٢) .

وكذا إذا قامت قرينة تصرف الكلام عن تصوير الكذب ، وتؤكد أن المراد
مجرد المجاز للتعبير عن حقيقة ، كما في مثال أرسطو : عطاؤه كرمل البحر (٣) ، إذ
الواضح أن الغرض مجرد الكثرة .

وكذلك إذا أريد التعبير عن طباع تدفع الإنسان إلى تصرف لا تفهم دواعيه ،
ولا يسانه منطوق مفهوم ، فقد تؤدي المبالغة معنى لا يقوم غيرها فيه مقامها ، وهي
لا تنافي الصدق متى لوحظ في هذه الحالة سياق المعنى والغرض منه ، كقوله تعالى .
(قل : لو أنتم تملكون خزائن رحمة ربى إذا لأمسكنم خشية الإنفاق) . فخزائن الله
لا تنفذ ، والإنسان يمسك عادة من الإنفاق خشية النفاذ ، ولكن هؤلاء قد نزل منهم
البخل منزلة الطبع الذى لا يعلل ولا مجال فيه للعقل ، فلذا فرض في حقهم هذا الغرض
المحال في ذاته ، ولكنه يعطى أوضح صورة لطباعهم تلك . ولذا أعقبه بقوله : « وكان
الإنسان قنوراً » .

والأمر كذلك في التخيل . فمنه الحق الصحيح ، لأنه يقرر معنى لا وهم فيه ،
كقول المتنبي :

وما التأنيث لاسم الشمس عيب ولا التذكير فخر للهلال

(١) أبو الفرج الأصفهاني : الأغاني ، طبعة دار الكتب المصرية ج ٢ ص ٧ .

(٢) راجع ص ٢١٦ من هذا الكتاب .

(٣) راجع ص ١٢٥ - ١٢٦ من هذا الكتاب . وقارنها بص ١٤١ .

لأن العقل يشهد بأن الشرف لا يوصف به رجل دون امرأة من حيث الجنس ، ولكن من حيث الخلق والقدر . وفي هذا قد تفضل المرأة الرجل ، كما أن الشيء لم يكن شريفاً أو غير شريف من حيث أنت إسمه أو ذكر ، بل الشرف للمسميات من حيث أنفسها (١) .

ونظيره قول الخطيئة فيذن كانوا يعبرون باسم أنف الناقة ، مع أن العقل يقتضى أن الإسم في ذاته لا يكون موضع ذم أو مدح ، لأن معناه هو مسماه ، وقدر المسمى على حسب ما له من فضل وقيمة ، وقد نفي الخطيئة عنهم هذا العار ، بل أثبت لهم به الافتخار ، في قوله :

قوم هم الأنف ، والأذنان غيرهم . ومن يسوى بأنف الناقة الدنيا ؟
ومن هذا القبيل مرثية أبي الحسن لابن بقية حين صلب ، فإنه قلب معاني الإهانة والتكال إلى معاني شرف وإجلال ، ولم يكن من البلاغة بحيث يعتمد حقيقة أن صلبه كان في الواقع إكراماً له ، وإنما هي سخريه مرة من المظالم ، وبيان أن ما فعله لم ينل من قدر المظلوم ومكانته في النفوس . ومن هذه المرثية :

علو في الحياة وفي الممات	لحق أنت إحدى المعجزات
كأن الناس حولك حين قاموا	وفود نذاك أيام الصلات
ولما ضاق بطن الأرض عن أن	يضم علاك من بعد الميمات
أصاروا الجوق بك ، واستعاضوا	عن الأكفان ثوب الساقات
لعظمتك في النفوس تبيت ترعى	حراس وحفاظ ثقات (٢)

ولكن إذا كان التخيل مبنياً على التزيف وخداع النفس والناس ، فهو ضار بالصدق وغير محمود ، كالأمثلة التي أوردناها فيما سبق (٣) .

ومن قبيل هذا التخيل - المعيب - التعليل بما هو غير معروف ، كقول أبي طالب المأموني يمدح بعض وزراء بني هاشم :

لا يذوق الاغضاء إلا رجاء أن يرى طيف مستميج رواجاً

(١) أنظر البيت ومعناه في : عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة ص ٣٠١ - ٣٠٢ .

(٢) لأبيات أنظر المرجع السابق ص ٢٠٠ .

(٣) أنظر ص ٢١٧ - ٢١٩ من هذا الكتاب .

فهو تعليل بما هو غير معروف ، ولم يذهب الشاعر إليه إلا ليرضى مملوحه ، ولم يتحر فيه صدقاً ، بل تكلف وخالف قاصداً الإغراب والإبداع والبعد عن العادة والمعروف . ومن العجيب أن يفضل عبد القاهر على قول المحدثون (١) :

ولأنى لأستعنى وما بى نعسة لعل خيالاً منك يلقى خياليسا

لأن الإغراب عند هؤلاء خير من الصدق ، والتكلف الممقوت — ما دام فيه إبداع صياغة — يرضى فى الناحية الفنية أكثر من صدق التصوير . وهذا دليل على أن الصدق لم يكن وراءه هدف محدد للفن ، حتى عند من نادوا به من النقاد مثل عبد القاهر الجرجاني .

ومن قبيل التعليل بما هو غير معروف ، وهو داخل كذلك فى المبالغة الممقوتة ، قول المتنبي :

لم تحك نائلك السحاب ، وإنما حمت به فصبيها الرخصاء (٢)
وكذلك قوله :

لو الفلك الدوار أبغضت سعيه لعوقه شيء عن الدوران
وفى هذا وأمثاله إفراط وإغراق وإحالة ، فسد بها كثير من الشعر العربى ، إذ ولع بها المحدثون ومن سار على نهجهم من النقاد ، ومأتى ذلك — فيما نعتقد — أن هؤلاء النقاد لم يضعوا نصب أعينهم الصدق هدفاً ، بل لجأوا إلى الدعوة إلى الإبداع والإغراب وتلقين ما يسائر التقاليد ، حتى كان نيل الخطوة بالمدح فناً من الفنون لا يبالى فيه

(١) عبد القاهر الجرجاني : المرجع السابق ص ٢٥٨ — ٢٥٩ .

(٢) الصيب : الماء المصبوب ، يقصد ماء المطر ؛ الرخصاء : العرق أثر الحمى . وأصله أن الجواد يشبه بالنيث ، فأغرق المتنبي فجعل النيث عاجزا عن محاكاة المدوح فى نائلة ، وأنه أصيب لذلك بالحمى ، فليس المطر إلا عرق الحمى ؛ فهنا مبالغة غريبة لا تزيد التصوير قوة ولكن تزيده غرابة . أنظر عبد القاهر الجرجاني : المرجع السابق ص ٢٤١ — ٢٤٢ ، على بن عبد العزيز الجرجاني : الوساطة ١٧٦ — ١٧٧ ، ٢٤٢ — ٢٤٣ وهو يبنى هذا الذوق الفاسد عند المحدثين .

الأديب والناقد كلاهما بأمر الصدق ، وحتى صارت السرقة الأدبية نفسها تلقن الحيلة فيه (١) . ثم إن من دعوا إلى الصدق لم تكن وراء دعوتهم فلسفة اجتماعية أو خلقية ، على نحو ما رأينا عند أرسطو ، وعلى نحو ما سنرى في النقد الحديث .

على أن النقد العربي كان صورة صادقة للحياة العاطفية والفلسفية فيما يخص الغزل العذري والحب الصوفي ، على نحو ما شرحنا في نقد الغزل في الفصل الأول من هذا الباب . وهي ناحية تأثره فيها المتصوفة بفلسفة أفلاطون في الجمال .

هذا ، وما قدمنا في النقد العربي - حتى الآن - خاص بوحدة العمل الفني جملة ، وقد بقي أن نعالج ، في إجمال - من وسائل هذا النقد - ما يختص بتجزئات العمل الأدبي في الوجوه البيانية ، ثم في اللفظ والمعنى .

(١) أنظر مثلاً : محمد بن أحمد بن طباطبا : مقياس الشعر ص ٧٧ - ٧٨ .

الفصل الخامس

قيمة الوجوه البلاغية

في النقد العربي

سبق أن رأينا أرسطو يبحث في المجاز باسم الابتكار في الأسلوب ، إذ كان يرى أن الكاتب أو الشاعر إنما يلجأ كل منهما إلى المجاز ليدل على أفكار جديدة ، فحين يدعو الشاعر الشيخوخة : « الغصن الذابل » ، يثير فينا فكرة جديدة بهذه المقارنة ، وبما تدل عليه من وجه الشبه . وعند أرسطو أن « المجاز يكسب الكلام وضوحاً وسمواً وجاذبية لا يكسبه إياها شيء آخر » (١) . فوجوه البلاغة المختلفة هي من وسائل الإيحاء بالحقيقة عن طريق الخيال ، فهي نوع من البراهين التي تلقى قبولا لامعاً ، وبخاصة لدى من يعتمدون على مشاعرهم أكثر مما يعتمدون على عقولهم . ولهذا تكثر صنوف المجاز في الكلام حين يوجه إلى الجماهير ، ويقتصد فيها حين يوجه الحديث إلى الصفوة ، وكذلك حين يكون المرء بصدد تلقين خالصة (٢) . وهذا ما حدا بأرسطو إلى معالجة الأسلوب ووجوهه البلاغية ، وقد عدها كمالية بالإضافة إلى القواعد الفنية في الشعر الموضوعي ، وإلى طرق إقامة الحجة ومراعاة مقتضى الحال (٣) .

والوجوه البلاغية تنشأ — طبيعية — في كل لغة ، وإنما يتناولها الناقد بالدرس ليبين مدى الاستفادة منها في تدعيم الحجة وتقوية المعنى ، وتحريك المشاعر للعمل عن اقتناع . فهي من متعلقات الخيال ، ولكن الخيال هنا سبيل جلاء الحقيقة والبرهنة عليها على نحو ما . وفرق كبير بين الخيال في معناه الحديث والتخيل بمعناه الذي شرحناه في

(١) أنظر هذا الكتاب ص ١١٩ .

(٢) راجع ص ١١٠ ، ١١١ - ١٣٢ ، ١٣٣ من هذا الكتاب .

(٣) الموضوع السابق ، وكذلك ص ٤٦ ، ٤٧ ، ٩٥ ، ٩٦ ، ١٠٨ من هذا الكتاب .

الفصل السابق (١) . فن الحلّى أن الاستعانة بهذه الوجوه لا تمس بحال قضية الصدق في الأدب ، ولا يقصد الكاتب بإيرادها سوى تأكيد المعنى بملاحظة وجه شبه في التشبيه والاستعارة ، أو في المجيء إلى علاقة اللزوم العرفي اللغوي في الكتابة ، رغبة في إثبات حقيقة أو إحياء بحجة ، ولا يقصد بهذه الوجوه — من حيث هي — إثبات ما ليس بثابت ، وادعاء دعوى لا طريق إلى تحصيلها (٢) .

وكان من أسباب عناية نقاد العرب بالبيان والبدیع ما دار من جدل حول أدب المحدثين والقدماء ، إذ على الرغم من وجود هذه الفنون من القول في أدب الجاهلية والإسلام ، قد كثرت في أدب المحدثين منذ مسلم ابن الوليد ویشار أبی نواس ، وقد حفل بها وتكلفها أبو تمام ، حتى كان شعره مثار الخصومة بين أنصار القدماء وأنصار المحدثين (٣) .

ولكن هؤلاء النقاد كثيراً ما كانوا يتناولون هذه الوجوه البلاغية بالنقد عن طريق الاستقراء والتتبع لكلام العرب ، ثم الرجوع بعد ذلك إلى طبع صقلته التجارب والدراية . فكانوا يتقدون كل مجاز على حسب طبيعة الخيال الذى أوحى به ، وسنده من التراث العربى من قبل . ونجد أمثلة لذلك فى موازنة الآمدى ، ووساطة الجرجاني . وطالما استشهدنا بهما فى دراساتنا هذه . ثم إن ممن تعرضوا لمثل هذه الدراسات من وضعوا نصب أعينهم جلاء الروعة الفنية عن طريق الموازنة بين المعانى ، والتقسيم لوجوه الحسن فى الفنون البلاغية ، والإرشاد إلى مآتى الأصاله ، والغاية من البيان ، فى الكشف عن المعنى وتمثيله . وهؤلاء قد تأثروا فى منهجهم — فى دراسة الصور

(١) أنظر ص ٢١٩ وما يليها من هذا الكتاب .

(٢) عبد القادر الجرجاني : أسرار البلاغة ص ٢٣٨ - ٢٣٩ ، وكلا ص ٢٢٠ - ٢٢٢ من هذا الكتاب .

(٣) أنظر ص ١٦٤ من هذا الكتاب . وابن المعتز مسبق فى علاج بعض الوجوه البديعية بأستاذة ثعلب (أحمد بن يحيى) الذى تكلم فى التشبيه والنلو والاستعارة وحن الخروج والطباق أو مجلورة الأضداد ... أنظر : أحمد بن يحيى ثعلب : قواعد الشعر ، القاهرة ١٩٤٨ ، ص ٢٥ وما بعدها ، فليس ابن المعتز أول من ألف فى البديع كما يزعم ، أنظر : عبد الله بن المعتز : البديع ص ١٦ ، ١٨ ، ١٥ - ١٠٦ .

الجزئية — بأرسطو في كتاب الخطابة ، كما أشرنا إلى ذلك في عرضنا لآراء أرسطو البلاغية (١) .

على أن منهج البلاغيين من العرب — إجمالاً — كان مغالفاً في أساسه لمنهج أرسطو من هذه الناحية ، إذ قصد أرسطو إلى وسائل الإيحاء الذي غايته الإقناع وجلاء الحقائق ، وقد قصر كلامه على الوجوه البلاغية من حيث هي وسائل لهذه المعاني ، كما يتضح ذلك مما أوردنا في الأسلوب عند أرسطو (٢) ، ولكن الباحثين في البلاغة من العرب — منذ البداية — لجأوا إلى شرح الوجوه البلاغية بالاستقراء والتتبع لكلام العرب ، وحصر ما أجازوه وجرت به عاداتهم .

وقد كان من هؤلاء النقاد من قرر أن الحقائق اللغوية عامة . فالحقيقة والمجاز ، والخير والإنشاء وما إليها ، لا تختلف فيها لغة عن لغة من حيث الوضع والاعتبارات العامة ، ولهذا كان وراء هذه الاعتبارات قوانين عقلية تتحكم في اللغات جميعاً على سواء (٣) . فالاستعارة — مثلاً — يندر أن تجرى في اللفظ ، كاستعارة عضو من حيوان لإنسان . أو من إنسان لحيوان ، من غير قصد إلى هجاء (٤) . وفي هذه الحالة فقط تكون الاستعارة لفظية غير مفيدة ، وهي إذن من باب التوسع اللغوي ، وذلك كقول العجاج في وصف فتاة : « وفاحماً ومر سناً مسرجاً » ، أى شعراً فاحماً وأنفاً متألقاً والبشرة كالسراج . والمرسن في الأصل للحيوان . والاستعارة — والحالة هذه — خاصة باللغة العربية . أما إذا كانت الاستعارة مفيدة ، تقصد إلى غرض بلاغي — وهذا الأعم الأغلب من أحوالها — فهي لا تخص بالعربية ، بل عامة في اللغات جميعاً ، وفي جميع الأجيال ، لأنها من باب المعقولات العامة ، ولا يسمى تداولها بين الشعراء والكتاب سرقة ، لأنها مشتركة ، لا فضل فيها لكاتب على كاتب ،

(١) أنظر مثلاً عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة ص ١٥١ وهوامش صفحات ١٦٦-١١٧ ، ١٢٢-١٢٥ من هذا الكتاب .

(٢) أنظر الفصل الرابع من الباب الأول من هذا الكتاب .

(٣) عبد القاهر الجرجاني : المرجع السابق ص ٣٠٣ .

(٤) أما إذا أريد بها الذم فهي مفيدة وتصير إذن عامة .

ويشبه عبد القاهر لذلك باستعارة الأسد للشجاع ، والشمس والقمر لذى البهاء والجمال (١) .

وهذا القول غير صحيح على إطلاقه ، لأن كل لغة عرفها الخاص بها ، وهذا العرف يحدد ما اصطّلحت عليه من مجاز .

والحق أن الاستعارة المفيدة لا تختص بالمعاني العامة المشتركة في كل اللغات ، بل منها ما يرجع إلى العرف الخاص بكل لغة ، ومنها كذلك ما يبين عن أصالة الكاتب وقدرته على جلاء المعاني ، والكشف من الحجة ، والإيحاء أحياناً بأعمق الحقائق (٢) .

وهذا المجال الأخير هو الأحق بأن تتجه إليه همة النقاد . وهو ما قصد إليه أرسطو أولاً في دراسته الأسلوب كما سبق أن ذكرنا . ولكن هذه المسألة تتعلق بالخلق الفني ، والقدرة على الابتكار . وقد تعرض التجديد في الأدب العربي لمأزق في هذه السبيل ، وتبعه النقد كذلك : فقد كان أكثر الكتاب - تبعهم النقاد - يسرون على نهج السابقين ، فمنهم المقلدون ، ومنهم المختنون لهم في التجديد (٣) . وكان كثير منهم يصعب أدبهم قبول خيال جديد لم يأت عن القدماء ، كما رأينا - مثلاً - عند ابن قتيبة ، من أنه لا يجوز للشاعر أن يصف غير ما وصفه الأقدمون مراعاة للتقليد لا الجانب الحقيقة (٤) والواقع . وقد ظل حب القديم مسيطراً على نزعات الكتاب والنقاد بعامة ، على الرغم من دعوة بعضهم إلى التحرر والإنصاف ، وكان ذلك مثار لدى كثير من محدثي الكتاب والشعراء ، صيفاً لم يكذب نخرج عن دائرة الاحتجاج : فن ذلك ما يروى خلف الأحمر أن شيخاً من أهل الكوفة قال له : « أما عجبت أن الشاعر (يعني الجاهلي في وصفه الديار) قال : أنبت قيصوما وجثجاثا ، فاحتمل له . وقلت :

(١) المرجع السابق ص ٢٥ - ٢٧ وفيه تفصيلات وأمثلة كثيرة لا مجال للتطويل بذكرها .

(٢) يتصل بها أوثق إتصال فلسفة الصور والأخيلة عند الرمزيين والسرياليين ، وسنشرحه في الفصل الثاني من الباب الثالث من هذا الكتاب .

(٣) راجع ص ١٠٩ - ١١٠ وهوامشها من هذا الكتاب .

(٤) أنظر ص ١٧٥ وما يليها من هذا الكتاب ، على أن ابن قتيبة يعد من المنصفين في تسويته في الحكم بين القدماء والمحدثين . أنظر ص ١٦٦ - ١٦٧ من هذا الكتاب .

« أنبت إجاباً وتفاحاً فلم يحتمل لى (١) ؟ » يقصد الشيخ بذلك أنه لا يصح أن يعاب عليه وصف ما رأى ويستحسن منه تقليد الجاهلى فى وصف ما لم يره ، على حين أن الجاهلى كان فى وصفه لا يتجاوز ما شاهده ، فلم لا يكون له مثل ما كان للجاهلى من حق ؟

وظل الاعتقاد السائد — لدى المنتصفين من النقاد أنفسهم فى تسويتهم بين القدماء والمحدثين — أن الجاهليين والعرب والإعراب عامتهم خير من المولدين والمحدثين أهل الأمصار ، على أنه قد ينبغ بين المحدثين — فى القليل النادر — من يقوم للقدماء أو يبرزهم فى بعض المعانى ، وهذا ما عبر عنه الجاحظ بقوله : « والقضية التى لا احتشم منها ، ولا أهاب الخصومة فيها . أن عامة العرب والأعراب ، والبدو والحضر من سائر العرب ، أشعر من عامة شعراء الأمصار والقرى من المولدة والناثئة (— الطارئين) . وليس ذلك بواجب لهم فى كل ما قالوه . وقد رأيت ناساً منهم يبهرجون أشعار المولدين ، ويستسقون من رواها . ولم أر ذلك قط إلا فى راوية للشعر غير بصير بجوهر ما يروى . ولو كان له بصر لعرف موضع الحيد من كان ، وفى أى زمان كان (٢) » . وظل الأئمة من علماء العربية يفتون بتقديم شعراء الأقدمين ، لتقديم زمنهم . وقد فضل ابن الأثير المحدثين على القدماء ، ولكنه من الناحية الفنية لم يعلل تعليلاً يعتد به (٣) .

ومن النقاد من وضعوا مقاييس عامة لجودة الأخيلة الشعرية : منها المقابلة فى التشبيه ، ومناسبة المستعار منه للمستعار له ، فعيار المقابلة فى التشبيه الفطنة ، وأصدقها ما لا ينتقض عند العكس ، وأحسنه ما اشترك فيه المشبه والمشبه به فى صفات كثيرة (٤) وعيار الاستعارة تقريب التشبيه فى الأصل حتى يتناسب المشبه والمشبه به كى يكتفى — بعد — بالاسم المستعار ، لأنه المنقول عما كان له فى الوضع إلى المستعار له . وهم

(١) عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينورى : الشعر والشعراء ص ٧ .

(٢) الجاحظ : الحيوان ، ج ٣ ص ١٣٠ ، ومن سورا بين المحدثين والقدماء — إنصافاً للمحدثين — الأمدى فى موازنته ، والقاضى الجرجاني فى وساطته ، فى مواضع كثيرة أوردنا فيها مأخذ على المتقدمين ومحاسن للمحدثين .

(٣) ضياء الدين بن الأثير : الإسنراك ، تقديم وتحقيق الأستاذ حنفى شرف ، القاهرة ١٠٥٨ ص ٢٤ .

(٤) أنظر أمثلة ما لا يتقص بالمكس ص ١٦٥ ، ١٦٦ من هذا الكتاب ، وقارنها بأرسطو ص ١٢٣ ،

في ذلك متأثرون بدراسة أرسطو للوجوه البلاغية في الخطابة (١) .

ولعبد القاهر الجرجاني أصالة ذات شأن في البحث في القوانين العامة في الأخيلة والصور ، وشرح أساسها اللغوية في التمثيل والاستعارة ، وفي قلب التشبيه ، مما لا نقصد هنا إلى تفصيله (٢) . وكانت دراساته هذه بدءاً طيباً لو أنها استمرت ونمت على نحو أوسع وأكثر صقلاً ، وأبعد في الطابع الجمالي والإنساني (٣) ، ولكن مثل هذه الدراسات لم تنم في النقد العربي بعامة . وقد أصابها من الجمود ما أصاب نظيرتها لدى من وازنوا في المعاني والأخيلة بين المحدثين والقدماء .

(١) أحمد بن محمد الحسين المرزوقي : شرح ديوان الحماسة ج ١ ص ٩ ، ١١ — عبد الظاهر الجرجاني : أسرار البلاغة ص ٢١١ — ٢١٣ ، ١٧٧ — ١٧٩ ، ٢٨٩ — ٢٩٠ ، ٢٩٦ ، وفيها ملحوظات قيمة وتفصيلات لا مجال لذكرها هنا . وأنظر الفصل الرابع من الباب الأول من هذا الكتاب وما سقناه به من مقارنات .
(٢) سبق أن ذكرنا أمثلة لها في هامش ص ١٢٣ — ١٢٦ من هذا الكتاب ، وفيها مقارنة لآراء بآراء أرسطو .

(٣) مما فطن له النقاد من العرب ، وله أهمية في علم الأسلوب الحديث ، ترتيب المعاني والتشبيهات من الأدنى إلى الأعلى ، فلا يحسن أن يقال أنه مثل الشمس ، بل القمر ، بل النجم ، ولذا عيب قول أبي تمام :
خلق كالمدام أو كرضاب المده — أو كالتمير أو كالسحاب
ولهذا أيضاً حسن قول البحتري في وصف راحلته نضو الأسفار : —

كالقسي المعطفات ، بسل الأ — سهم مبرمة ، بل الأونار
فيدأ بالأغلظم إنحط إلى الأدق (أنظر ديوان البحتري ، وأبي تمام ، وكذا الصناعتين لأبي هلال العسكري ص ١٦٨ — والمثل السائر ص ٣٧٤ — ٣٧٥) ، وكذا ما ذكروه من الدلالة على الحالة النفسية بالإلتفات ، وقطع مصراع البيت عن مصراعه السابق واستحسنوا ذلك في النسيب خاصة ، ليدل على الشوق ، وأن آثار الإختلاط ظاهرة في الكلام ، وكان المتكلم مشغول عن تقويم خطابه ، والحق أن أمثلة هذا الوجه كثيرة عند الغزليين ، ونقتصر هنا على مثال استشهد به لعبد الله بن قيس الرقيات :

فتاتان : أما منهن فشيخة هلالا ، وأخرى منهن تشبه الشما
فتاتان : بالنجم السعيد ولدتما ولم تلقيا يوماً هوانا ولا نحما

(عل بن عبد العزيز الجرجاني : الوساطة ص ٤٥٤ ، ٤٦١) ..

وكذلك ما ذكروه من مواطن حسن التكرار في الكلام ، فلم يقصروا ذلك على مواقف الخطابة كما فعل أرسطو ، بل عدوا مواضعه الكثيرة في النسيب والملح والهجاء ٠٠٠ (أبو هلال العسكري : الصناعتين ص ١٤١ — ١٤٥ — ابن رشيق : العمدة ج ٢ ص ٥٩ — ٦٣ ، وقد تتبع هذه المواضع الأستاذ علي الجندي ، أنظر : البلاغة النفسية ص ١٧٣ — ٢٢٠) وإنما أشرنا إلى هذه الوجوه لدقتها وأهميتها النفسية ، ولقيمتها في علم الأسلوب الحديث ، ويلتحق بها ما يمكن أن نطلق عليه أطراد التشبيه بما يدل على تساوق وجوه الحال فيه ، ونضرب مثلاً لذلك بأبيات سويد بن كراع ص ١٥٠ من هذا الكتاب .

ونعتقد أن أهم سبب في تعقد الدراسات في هذا الباب بما لا جدوى منه ، هو أن ميدان المعاني الجزئية — والخيالات البلاغية بعامة — كان أهم ميدان للتجديد في الأدب العربي ، لندرة التجديد في الأجناس الأدبية . ولغلبة الشعر الوجداني التقليدي في قلبه العام ، ولضعف الأهداف الاجتماعية للأدب عند العرب (١) . وقد ولع الكتاب والشعراء بالافتتان في ضروب البديع ، وكثيراً ما كانوا يقلدون القدماء ، ولكنهم كانوا كثيراً ما يرجعون كذلك في تجديدهم إلى غير الطبع والموهبة ، فكانوا متكلفين ، يذهبون في الصنعة مذاهب لا يرتضيها ذوق اللغة ولا الطبع السليم ، مما جعل كثيراً من متقدمي النقد يحملون عليهم ، ويكشفون عن وجوه تكلفهم . وبهذا انحصر جهد كل هؤلاء النقد في البحث في هذه الوجوه البلاغية ، واعتمدوا في نقدها على عرف اللغة . وقلما حفلوا بصلة هذه الوجوه البلاغية بالمعاني أو بقوة الحجة وملاءمة الموقف .

أما العرف اللغوي — من حيث أثره في المجاز — فله جانبان متميزان لا يصح خلط أحدهما بالآخر ، أو لهما ما تفرضه كل لغة على أهلها في وجوه المجازات وثانيهما ما يخص الجانب التقليدي باتباع ما قاله الأقدمون في المجاز وضروب الخيال ، نتحدث في كلا الجانبين موجزين .

١ — والعرف اللغوي الذي تفرضه كل لغة على أهلها يقصد به الوضع اللغوي . والمجاز كالحقيقة عماده اللغة لا غير . فيجب أن تكون التفرقة بين المجاز والحقيقة صادرة عن أهل اللغة في الاستعمال ، إما بتعريف ونص . وإما بقرينة . فمثلاً إذا استعير الأسد الرجل في الشجاعة ، فيجب إقراره حيث ورد ، ولا يجوز تعديده . فلا يجوز أن يطلق الأسد على الرجل الآخر . لوجود هذه المشابهة (٢) . ولذا عيب قول الشاعر يعبر عن صحته وقوته .

بل لسورأني أخت جيراننا إذ أنا في الدار كأني حمار

إذ أنه بعيد عن الوضع ، فالمعروف أن يشبه بالحمار في البلادة لا في القوة (٣) . والعرف اللغوي أساس الاستعارة ، وإنما جاز أن يقال : « أقبستني نوراً أضاء أفني

(١) أنظر صفحات ١٦٨ — ١٦١ وهما شهما من هذا الكتاب .

(٢) يحيى بن حمزة العلوي . الطراز ج ١ ، ص ٨٦ ، ٨٧ ، ٩٠ .

(٣) محمد بن يزيد المبرد : الكامل ج ٢ ص ٨٩ .

به « — إذا أريد بالنور العلم — لأنه قد تقرر في العرف اللغوى الشبه بين النور والعلم ،
وظهر واشتهر ، كما تقرر الشبه بين المرأة والظلية ، وبينها وبين الشمس . وإذا أتى
الشاعر بتشبيه لم يشتهر في العرف امتنع جعله استعارة . خذ مثلاً قول أبي تمام :

وكان المطل بدء وعود دخاناً للصنيعة وهى نار

فشبه المطل بالدخان ، والصنيعة بالنار ، وصرح في التشبيهين بالمشبه والمشبه به ،
وهو كلام مستقيم . ولو جعلته استعارة فقلت : « أقبستنى ناراً لها دخان » لم يجز ،
إذا لم يتقرر في العرف شبه بين الصنيعة والنار (١) .

وكذلك كان العرف اللغوى أساساً لقلب التشبيه ، بناء على اشتهاى العكس ،
كما في تشبيه المسك بخلق شخص تريد مدحه ، فهذا مبنى على عرف لغوى سابق من
تشبيه الخلق بالمسك في الطيب (٢) . ولا بد من مراعاة العرف اللغوى للكنائيات
الواردة ، كقولهم : كثير الرماد ، أو جبان الكلب ، كناية عن الكرم ، وكذلك
في مجاز الحذف ، كقولهم : سل العير ، وسل الربيع ، « واسأل القرية » ، مجاز الزيادة ،
« ليس كمثل شئ » (٣) .

والمجاز قد يكثر استعماله فيصير حقيقة عرفية ينسب بها الأصل ، مثل : « الزغى » ،
فاصل معناها اختلاط الأصوات في الحرب ، ثم كثرت وصارت الحرب وغى (٤) .
وفي هذا كله ما يدل دلالة قاطعة على أن المجاز مما تفرضه اللغة ، فهو موضعى خاص
بها ، وإذا تعرض الشاعر أو الكاتب لذكره وجب أن يخضع لمقتضى اللغة فيه .

(١) عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة ص ٢٨٩ — ٢٩١ .

(٢) المرجع السابق ص ٢٠٤ — ٢٠٥ .

(٣) يحيى بن حمزة العلوى : المرجع السابق ، ج ١ ص ٨٦ — ٨٧ .

(٤) نفس المرجع ص ٩٩ — ١٠٠ — عبد القاهر الجرجاني : المرجع السابق ص ٣٤٧ — ٣٤٨ —
وبعض قواميس اللغة — كالجمهرة لابن دريد — تذكر في معاني الألفاظ اللغوية تطورها وانتقالها من معنى
إلى آخر ، أو وجوه استعمالها المجازية والحقيقية ، فتذكر مثلاً أن الطينة في الأصل المرأة في اليهود ، ثم
صار البعير والهودج طينة ، وكذا : النظم : في الأصل العطش وشهوة المساء ، ثم كثر حتى قيل : غلثت
الى لائقك . (المرجع السابق ص ٣٤٨) وهذا أقرب في بيان تطور الكلمات إلى منبى قواميس اللغات
الحية الحديثة ، وأوضح أن أكثر المجازات العرفية لا يمكن ترجمته حرفياً للغات الأخرى موضعى محض .

فلو خالف اللغة فيما يورده منه ، بأن استعمله في غير ما عرف عنها ، كان معيباً ، كما مر في مثال استعارة الأسد للأجر ، والحمار الصحيح الجسم . وبمثل هذا عيب قول أبي تمام .

رقيق حواشي الحلم ، لو أن حلمه بكفيسك ما ماريت في أنه بزد

لأنه لم يعلم أحد من شعراء الجاهلية والإسلام وصف الحلم بالرقعة ، وإنما يوصف الحلم بالعظم ، والرجحان ، والثقل ، والرزانة ، فيقال إنه ثقل ، وإنه يزن الجبال ، وأيضاً لا يوصف البرد بالرقعة ، وإنما بالمتانة . ولو أن أبا تمام لم يقل : « رقيق حواشي الحلم » لظن أنه شبهه بالبرد لمتانته . فالييت — كما هو خطأ كبير (١) . « وقد يكون في هذا الباب ما تتسع عنه أمة وتضيق عنه أخرى ، ويسبق إليه قوم دون قوم ، أو عهد ، أو مشاهدة أو ميراث ، كتشبيه العرب الفتاة الحسنة بتريكة النعامة ، ولعل في الأثم من لم يرها ، وحرمة الحدود بالورود والتفاح ، وكثير من الأعراب لم يعرفهما . وكأوصاف القلاة ، وفي الناس من لم يصحح (٢) . . . »

٢ — أما العرف فيما يخص الجانب التقليدي فبدى أن عدم مخالفة اللغة في عرفها المجازي لا يقتضي قصر الخيال وما يستتبعه من مجاز على ما ورد في كلام العرب . فعلى الشاعر ألا يخالف المأثور فيما ورد ، كالأمثلة السابقة ، ولكن له أن يجدد في ميادين التشبيهات والمجازات بعد ذلك ، بما يدل على فكرته أو يشد من أزر حجته ، أو يثير مشاعر جمهوره . وقد جدد كثير من المحدثين — ومن بعدهم حتى عصرنا هذا — تجديداً جدهم في خيالاتهم وصنوف مجازهم ، إذ لم يخالفوا فيه الصواب ، ولم يجرؤوا فيه إلا على طبيعة الأشياء ، وبالجملة قد وقفوا إلى ما هدفوا إليه من غرض ، وفي هذا المجال قد تظهر عالمية العرف في الصور الأدبية ، وهو مجال التأثير والتأثر بينها

وحسبنا هنا أن نقتصر على أمثلة لما استحسنته نقاد العرب القدي من تجديد المحدثين في زمنهم : فما استحسنته ابن المعتز من خيال المحدثين تشبيه الأسدى :

(١) الحسن بن بشر الآدمي : الموازنة ص ١٢٦ — ١٢٩ .

(٢) حل بن عبد العزيز الجرجاني : الوساطة ص ١٨١ — والتريكة : بيضة النعام .

(٤) محمد بن يزيد المبرد : الكامل ج ٢ ص ٩٣ - ٩٤ . وراجع أمثلة أخرى كثيرة في نفس الموضوع والصفحات التالية ، والتعميدون طائفة من الخوارج ترى وجوب القتال ، وتأمر به ، ولكنها تقعد عنه .

وإلى التجديد في صنوف المحازات والخيالات - في الحمل والمعاني المفردة -
انصرف هم أكثر الكتاب والشعراء، ويكاد يكون هذا كل ما فهموه من معنى التجديد (١) .
وقد أجادوا في معانٍ ابتكروها ، كما في الأمثلة التي أوردناها ، ولكن كثيراً منهم
أسرفوا في طلب الطباق والتجنيس والاستعارات تكلفاً وطلباً للبديع ، حتى هجنوا
شعرهم ، وأكروهوا معانيه إكراهاً ، وصدرت بعض هذه المعاني من الغموض بحيث
يتطلب الكشف عنها جهداً يفوق مالها من قدر . وكان بعضها الآخر محاذاة قريية
للقدماء ، ولكن طابعها التكلف والتحمل ، فجاءت غثة هينة الشأن (٢) ، وقد
تعقب النقاد هذه العيوب وتمثل لها هنا بقول أبي تمام في قصيدة يمدح فيها الحسن
بن وهب :

ذهبت بمذهب الساحة والتوت فيه الظنون : أمذهب أم مذهب ؟ (٣)
فهذا جناس بين القيمة ، فائدته مجهولة منكورة ، وبه غمض المعنى .

وكقول أبي تمام أيضاً من قصيدة يمدح فيها المعتصم :

فلويت بالمعروف أعناق المنى وحطمت بالإنجاز ظهر الموعد

ذهب إلى أن الإنجاز إذا وقع بطل الوعد . وليس هذا وفق ما جرى عليه عرف
اللغة . إذ يقال صح وعد فلان ، إذا تحقق . ويقولون : مرض فلان وعده وعمله :
ووعده وعداً مريضاً . وإذا أخلف وعده فقد أماته . فالإخلاف هو الذي يحطم ظهر
الموعد ، لا الإنجاز . ومثل هذا البيت في الفساد قوله :

(١) أنظر هذا الكتاب ص ١٥٩ - ١٦٠ ، وأنظر أمثلة أخرى لتجديد المحدثين في وصف أشياء
جديدة في ابن رشيق : السبعة ج ٢ ص ١٨٣ - ١٩٠ .

(٢) عبد الله بن المعتز : البديع ص ١١٦ - الأمدى الموازنة ، ص ١٢٣ - ١٢٤ ، ٢٢٧ - ٢٢٨ .

(٣) المذهب بفتح الميم : الطريقة . والمذهب بضم الميم أى مذهب العقل مجنون والمعنى - فينا أرى -
أن الساحة غلبت عليه قصار يسرف في العطاء حتى احتارت الظنون في تفسير ذلك ، وقالت على سبيل الشك :
أهذه طريقة خاصة به أم هو جنون بالبنك ؟ وهذا المعنى قريب من قول أرتام نفسه :

ما زال يهذى بالمكارم والندى حتى ظننا أنه محموم

المرجع السابق ص ٢٥٢ - عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة ص ٤ - عبد المزيز الجرجاني :
الوسيلة ص ٧٠ ، ٢٥٥ .

إذا ما رحي دارت أدرت سماحة رحي كل إنجاز على كل موعد
إذ جعل لإنجاز الوعد بمثابة طحنته بالرحى ، وهو قضاء عليه ، وذلك لا يكون
إلا بالإخلاف (١) .

وكان للنقاد في نقد مثل هذه المعاني طريقتان : أولاهما نقدها من ناحية العرف
اللغوي والنوق (٢) العام . والثانية حصر ما جرى عليه العرب في طريقتهم في التخيل ،
بذكر التشبيهات التي كانوا يستسيغونها . كأنهم يريدون أن يضعوا النماذج الحميدة
بين يدي الكتاب : « وذلك كتشبيه الجراد الكثير العطاء بالبحر والحيا ، وتشبيه
الشجاع بالأسد ، وتشبيه الجميل الباهر الحسن والزواء بالشمس ، وتشبيه المهيب
الماضي في الأمور بالسيف ، وتشبيه العالی الهمة بالنجم ، وتشبيه الحليم الركن بالجبل ،
وتشبيه الحى بالبكر ، وتشبيه أصداد هذه المعاني بأشكالها على هذا القياس : كاللثم
بالكلب ، والجبان بالصفرد ، والطائش بالفراش ، والدليل بالنقد وبالوتد ،
والقاسى بالحديد والصخر . وقد فاز قوم بخلال شهرها بها من الخير والشر ، فربما
شبه بهم . . . كالسمول في الوفاء (٣) . . » ، « وشبهوا عين المرأة والرجل بعين
الظبي أو البقرة الوحشية ، والأنف بمجد السيف ، والفم بالحاتم ، والشعر بالعناقيد ،
والعنق بإبريق الفضة ، والساق بالحمار (٤) .

ويدعى أن تشبيهات العرب - وهي أساس استعارتها - (٥) - صورة لما أدركه
العرب في باديتهم وما مرت به تجاربهم . فليست تعدو أوصافهم ما رأوه وجربوه .
فينبغي ألا تكون عقبة في سبيل التزود بكل جديد تسفر عنه المعارف والتجارب
الحديثة ، ولا يصح رجوع الكاتب أو الشاعر إلى صنوف ذلك الخيال إذا كان له
أساس من مشاعره الخاصة وتجاربه ، إذ لا معنى لأن يشبه المرء بما لم يره ، ولا أن

(١) الآملی : الموازنة ص ٢٠٤ - ٢٠٥ .

(٢) كما في عبد القاهر وكتب الموازنات ، والنقاد يرجعون ذلك إلى العرف اللغوي أو تقاليد اللوق
العربي المستفاد من العرف اللغوي بعامه ، كما في الأمثلة السابقة في هذا الفصل .

(٣) الصفرد : طائر كبير من المصفور ، وهو جبان يخاف من الصموة وغيرها النقد : من معانيه
السلفاء ، وهو المقصود لأنه من خصاس الحيوان . (محمد بن أحمد بن طباطبا) : عياذ الشر ص ٢٢ - ٢٣
أبو هلال العسكري : كتاب الصناعتين ص ١٨٢ - ١٨٣ .

(٤) المبرد (العباس محمد بن يزيد) : الكامل ج ٢ ص ٩٠ .

(٥) ابن طباطبا : المرجع السابق ص ١٠ - ١١ .

يصور شعوره بما لا علم له به ، لأن هذا يمس صدق الشاعر وأصالته الفنية . ولكل كاتب تجاربه وبيئته الخاصة ، كما أن لكل موقف ملاساته ، ولكن هذا ما لم يسر عليه هؤلاء النقاد ، ولم يريدوه ، في حصرهم لتشبيهات العرب وضروب خيالهم ، وإنما أرادوا أن يجعلوا منها ما يشبه السنن لكي يحتذيها الأدباء : « فالشاعر الحاذق يمزج بين هذه المعاني في التشبيهات لتكثر شواهدا ، ويتأكد حسنهما . ويتوقى الاختصار على ذكر المعاني التي يغير عليها ، دون الإبداع فيها والتلطيف لها ، لئلا تكون كالبثشيء المعاد المملول (١) » . وبهذا لا يكون النقد إشادة بأصالة الكاتب ، وكشفاً عن الصلة بين أدبه وتجاربه ، أو بين أدبه وفكره ، ولكنه صار تلقيناً لكيفية الإغارة على معاني الأقدمين ، والتلطيف فيها حتى يخفى على قارئها ما بها من تكرار مملول (٢) .

ولا يخفى أن مثل هذا النقد خطر على الأدب وأصالة الكاتب والقيم الخلقية معاً ، إذ يصبح الأدب عبارات تقال ، لا تتم عن شخصية الكاتب وحقيقة الموقف . وقد ظهر صدى ذلك في تقديرهم للمعاني على حسب ما فيها من إبداع وإغراب ، لا على حسب الحقيقة ، كما سبق أن رأينا في أمثلة كثيرة سقناها آنفاً (٣) . ومن ذلك (٤) أن إمرأ القيس غير بليغ - عندهم - في وصفه الصادق لخليل البريد وجريها (٥) إذا حثت ، وكذلك في قوله ،

فلمسوط ألهبوب ، وللساق درة وللزجر منه وقع أخرج مهذب (٦)
وإنما الجيد قوله :

على سابح يعطيك قبل نواله أفانين جرى غير كز ولا وان (٧)

-
- (١) المرجع السابق ص ٢٣ .
(٢) المرجع السابق ص ٧٧ - ٧٨ وأنظر كذلك ص ٢١٢ - ٢١٥ من هذا الكتاب .
(٣) أنظر ص ١٦٣ ، ٢١١ ، ٢١٢ ، ٢٢٣ من هذا الكتاب .
(٤) أنظر هذا الكتاب ص ١٧٩ .
(٥) راجع هذه الآيات ص ١٧٦ من هذا الكتاب .
(٦) الألهبوب : بئس الجري . درة : رفعة ، واسم لساك من اللبن وغيره . الآخرج : الظلم أو مذكر النعام . المهذب : الشديد التدور .
(٧) أفانين : أنواع . الكز : المتقبض ، والمراد المتقارب الخطأ في السير (أبو العلال السكري : الصناعتين ص ٥٤ - ٥٥) .

على حين كان الشاعر صادقاً في الحالين ، لأنه يصف في موقفين فرسين مختلفي الحال ، ولكنه التقليد ، وحب الإغراب ، لا ملاحظة الصدق . يقولون : « وإنما توصف الفرس بالسرعة في حالاتها إذا حركت وإن لم تحرك ، فتشبه بالكواكب والبرق ، والحريق والغيث والسيل (١) . . . » .

وبهذا سيطر التقليد على دراسة المعاني والوجوه البلاغية ، وكان الخطر في دراستها - بهذه الروح - أسوأ أثراً من تركها جملة .

وقد تعرضت البلاغة القديمة في أوروبا لمثل هذه المحنة تماماً ، إذ جعل البلاغيون من وجوهها نماذج تحاكي . لا وسائل فنية تعين على الأصالة وتنهض بالأدب ، حتى جاء الزومانتيكيون ومن يليهم إلى عصرنا ، فأدبحوا البلاغة القديمة في علم أوسع شأناً وأعظم خطراً هو علم الأسلوب الحديث ، وفيه اتسعت النظرة ، وعنى بالوجوه الجمالية التي يسأدت على صدق الكاتب وأصالته ، وشمكت ميادين فسيحة جديدة لم تكن لتخطر للبلاغيين من قبل على بال (٢) .

ثم تعرضت البلاغة العربية لما هو شر من ذلك . إذ ولع أصحابها بالمباحكات اللفظية ، وبكثرة التقسيمات التي لا جدوى من ورائها (٣) ، وبالحدل المنطقي العقيم ،

(١) نفس المرجع ص ٥٩ . راجع أمثلة أخرى في الصفحات التالية من نفس المرجع ، منها تخطئه في وصف الإبل (ص ٦٨) ، لأنه قال إنها ترد الماء في الهاجرة ، والمعروف ورودها عشاء .

(٢) علم الأسلوب الحديث لما يظهر فيه كتاب باللغة العربية ، وقد تمت دراسة هذا العلم الحديث في أوروبا منذ القرن التاسع عشر ، أنظر كتاب : الرومانتيكية ص ١٨٥ - ١٩٠ والمراجع المبينة به . ولكني بين قيمة هذا العلم حديثاً نقول أن كتاباً ظهر عام ١٩٥٢ يعرض ما ظهر من مراجع في علم الأسلوب الحديث لمؤلفه H, Hatzfeld ، وقد عرض فيه لألن مرجع ، رتبها وحللها وبين أهميتها . ونحن بصدد وضع كتاب في علم الأسلوب لماس الحاجة إليه في دراستنا البلاغية الحديثة .

أنظر : P. Guiraud ; Stylistique P, 89

(٣) بلغت هذه التقسيمات أسوأ ما يتصور فيها لدى المتأخرين من أمثال أبي هلال : أنظر تقسيماته الفئة للمعاني ص ٥١ - ٥٢ من الصناعتين ، وتقسيماته المتداخلة في التشبيه ص ١٨١ - ١٨٢ من نفس المرجع - كذلك كثرة تقسيماتهم للسرقات وتحملهم فيها ، كتقسيم لها إلى نسخ ومسح وبلغ ٥٠٠ ولا نريد أن ننقل هنا على القارئ بما لا جدوى منه ، هذا إلى أن دراساتهم للسرقات بعمامة لم تجرى إلا وأفق ضيق ، وعلى منهج غير قويم . ولا مجال هنا لتفصيل القول فيه (ابن رشيق : العمدة ج ٢ ص ٢١٥ - ٢٢٦ - وقراءة الذهب طبعة القاهرة ١٩٢٦ م ، وفيها كلها يبالغ موضوع السرقة ، ثم راجع الفصل الثاني من الجزء الثاني من رسالة الدكتور محمد مندور : النقد المنهجي عند العرب) .

وبلغ الأمر في ذلك أقصى ما قدر له على يد السكاكي ومن تبعوه ، حتى صارت البلاغة بعيدة عن النهوض بالأدب ورسالته ، وعن الكشف عن الجمال فيه .

هذا ، ومن المعلوم أن البلاغة — في أصح صورها — ليست كل شيء في النقد وأنها — من جهة أخرى — ليست مقصورة على المجاز ، وضروب الحلية في الألفاظ ، فقد تكون الحقيقة في موقعها الملائم أبلغ من المجاز ، ثم إن من وسائل التصوير والإثارة ما لا يدخل في الوجوه البلاغية التي ذكروها بحال ، كما سنبين ذلك في الفصل الثاني من الباب الثالث .

هذا ولم نقصد — في هذا الفصل — إلى بيان الوجوه البلاغية ، ولكننا قصدنا إلى بيان قيمتها في النقد العربي ، وأسباب تلك القيمة . وقد سبق أن شرحنا كثيراً من هذه الوجوه في الفصول السابقة ، وسنتحدث عن كثير منها كذلك حين نعالج مشكلة اللفظ والمعنى في النقد العربي ، وصلتها بالمعاني الجمالية وهذا ما بقي لنا من هذا الباب .

الفصل السادس

اللفظ والمعنى

هذه مسألة من مسائل علم الجمال الحديث . وشغل بها الأقدمون قبل أن يعالجها العرب . وقد تحدث فيها هؤلاء وأولئك عن المعايير الجمالية الموضوعية التي تعد من أسس الحكم على العمل الأدبي من الناحية الفنية . وعلى الرغم من مادة التعبير الأدبي هي الحمل بما تشتمل عليه من ألفاظ منظومة أو منشورة يستعان بها على محاكاة الأشياء والأفعال ، كما قرر ذلك أفلاطون وأرسطو من قبل (١) ، فليست أول القواعد الجمالية مقصورة على ما يخص الحمل والأبيات المفردة ، بل إن منها ما يخص الأجناس والقوالب الفنية ، أى وحدة العمل الأدبي كله . وهذا ما عنى أرسطو بشرحه حين تحدث في المسرحية والملحمة (٢) ، ثم حين تحدث في تنظيم أجزاء القول في الخطابة (٣) وحاول بعض نقاد العرب مجاراته في ذلك حين عالجوا أجناس الأدب العربي شعره ونثره ، ولكن عنايتهم ببيان وجوه الجمال في هذه الأجناس كانت أقل كثيراً من عنايتهم بنقد الجملة أو الأبيات المفردة في القصيدة . وهو فارق جوهري بين النقد العربي — جملة — ونقد أرسطو . كما سبق أن شرحنا (٤) ، بل إن أرسطو ليذهب إلى أن الحكم على أجزاء الجنس الأدبي لا يكتمل إلا بالنظر إلى طبيعة الجنس الأدبي والموقف بعامة (٥) .

على أن أرسطو لم يغفل الإشارة إلى ما بين الألفاظ ومعانيها في الحمل من صلة . وسبق أن بينا كيف يرى أرسطو جمال الأسلوب في نظام الجملة ، وفي توازي أجزائها أو توافر السجع أحياناً في هذه الأجزاء (٦) .

(١) أنظر هذا الكتاب ص ٢٢ — ٢٣ ، ٤٤ ، ٤٥ ، وكذا الخطابة لأرسطو الكتاب الثالث .

(٢) راجع الفصل الثاني من الباب الأول من هذا الكتاب .

(٣) راجع ص ١٣٠ — ١٤٢ من هذا الكتاب .

(٤) أنظر الفصل الأول من الباب الثاني من هذا الكتاب .

(٥) راجع ص ٨٧ — ٧٩ من هذا الكتاب .

(٦) راجع ص ١٥١ — ١٢٩ من هذا الكتاب .

وبعد أرسطو — من جمال العمل الأدبي — تقابل أجزائه ونظامه (١) ، وأحياناً يذكر من جماله النظام والعظم (٢) . ويفرق أرسطو بين الحمل ذات الدلالة الخبرية المنطقية من الصدق والكذب ، والحمل الإنشائية ذات الدلالة الخطابية أو الشعرية المعبرة عن أمان ومطالب (٣) . وعنده أن الفرق كبير بين وظيفة اللغة الجمالية ووظيفتها المنطقية . ويرد بذلك على من يرى أن القبيح يظل قبيحاً مهما يكن التعبير عنه . فيذكر أن الأشياء القبيحة يمكن أن يعبر عنها بما يبين قبحها ، كما يمكن أن يدل عليها بكلمات تستر هذا القبح . كما إذا سمينا أرسطس : « قاتل أمه » أو إذا سميناه : « المنتقم لأبيه (٤) » .

والكلمات — عند أرسطو — رموز للمعاني ، ووسيلة للمحاكاة . وهى المادة التى تصاغ منها الاستعارات . فهى متفاوتة فيما بينها ما بين جميلة وقبيحة . « وجمال الكلمات وقبحها ينشأ عن جرسها أو معناها » . وليست الكلمات سواء فى دلالتها على المعنى . « فمن الكلمات ما هى أصدق فى وصف الشيء من كلمات أخرى ، وألصق بالمعنى ، أو أكثر تمثيلاً له أمام العيون . . هذا إلى أن الكلمتين المختلفتين يمثلان الشيء من جوانب مختلفة . فيمكن ، إذن ، أن نعد إحدى الكلمتين أجمل من الأخرى ، أو أقبح منها . إذ أن كلا الكلمتين تؤدي معنى الجمال أو معنى القبح ، ولكنها لا تؤدي مجرد معنى الجمال أو القبح ، وحتى لو اقتصرنا على مجرد هذا المعنى فإن الكلمتين لا تؤديانه أبداً بدرجة واحدة . . فكلمات المحاز يجب أن تكون جميلة فى الأذن ، وفى الفهم ، وفى العين ، وكل حاسة من الحواس الأخرى (٥) » .

ولم يطل أرسطو فى حديثه عن الألفاظ بوصفها المواد التى تصاغ منها العبارات الشعرية والمجازية . وموقفه منها يشبه موقفه من الوجوه البلاغية بعامة . إذا لم يقف عندها طويلاً ، بل جعلها مورداً من الموارد الفنية الكثيرة التى يتعلق بعضها بطبيعة

(١) أنظر : Aristote : *Metaphysique* X, II, 3,

(٢) كتاب فن الشعر لأرسطو ، الفصل السابع ١٤٥٠ ب س ٣٥ ، وكذا :

Benedetto Croce ; *Esthétique*, Paris 1904. p. 161

(٣) المرجع السابق ص ١٦٩ . ثم هذا الكتاب ص ٦١ — ٦٢ .

(٤) نفس مرجع كروتشي ، الموضع نفسه ، والخطابة لأرسطو الكتاب الثالث الفصل الثالث ، وفهر

مثال أرسطو أنظر هذا الكتاب ص ٦٧ — ٦٨ وهاشها .

(٥) الخطابة لأرسطو ١٤٥٥ ب س ١٥ — ٢٤ .

الفن من حيث هو ، أو بطبيعة الجنس الأدبي ، أو بتنظيم أجزائه (١) . كما أن أرسطو لم يقف طويلاً أمام اللفظ والمعنى ليرجح أحدهما على الآخر : ويفهم من كلامه — كما سبق — أن اللفظ علامة على المعنى ، وهو وسيلة المحاكاة ، وأن الألفاظ تتفاوت فيما بينها جمالاً وقبحاً من حيث دلالتها على المعنى وعلى جوانبه المختلفة ، وأن المتكلم يستعين — على حسب قصده — بالألفاظ قد تستر جانب القبح في الأشياء أو تكشف عنه . وأن الألفاظ يجب أن تختار لتلائم موقعها في الجمل وفي صياغة المحاز ، وفي الغاية من المعنى المراد ، وهذا جمالها في معناها ومعرضها ، ويتصل بهما جمالها في جرسها على حسب السياق ، ثم إن من جمال الأسلوب ما يستعان فيه بالألفاظ وجرسها ونظامها كما في المزوجة والسجع .

ولم يكذب يخرج النقد العربي عن هذه الحدود في علاجه مسألة اللفظ والمعنى ، فقد عالجهما على أساس المقابلة بين كل منهما ، ولكنه أولى المسألة عناية كبيرة . وقد انقسم نقاد العرب فيها إلى طوائف : فمنهم من نظر إلى مقومات العمل الأدبي فأرجعه إلى جانب المعنى ، مغفلاً شأن اللفظ ، وآخرون أرجعوها إلى اللفظ ، ومنهم من ساوى بين اللفظ والمعنى ، وأخيراً منهم من نظر إلى الألفاظ من جهة دلالتها على معانيها في نظم الكلام ، والرأى الأخير أهم الآراء ، وأكثرها أصالة . وقبل أن نشرحه نوجز القول بإيجازاً في الآراء الأخرى .

١ — ويبدو أن أبا عمرو الشيباني — فيما يروى الجاحظ — كان لا يحفل إلا بالمعنى ، فتنى كان المعنى رائقاً حسناً ، ظل كذلك في أية عبارة وضع فيها . وينعى الجاحظ عليه أنه استحسن بيتين لمعناهما ، على حين ليست عليهما مسحة أدبية سوى الوزن ، وهما :

لا تحسن الموت موت البلى فإنما — الموت سؤال الرجال
كلاهما موت ، ولكن ذا أفطع من ذاك لذل السؤال (٢)

(١) راجع الباب الأول الفصل الثاني والثالث والرابع .

(٢) بلغ من استحسان أبي عمر لهذين البيتين حين سمعهما في المسجد يوم جمعة أن « كلف رجلاً حتى أحضر دواة وقرطاساً حتى كتبهما له » ويعلق على ذلك الجاحظ بقوله . « وأنا أزمع أن صاحب هذين البيتين لا يقول شعراً أبداً . ولولا أن أدخل في الحكم بعض الفتك (المجون) لزعمت أن ابنه لا يقول شعراً أبداً » . أنظر الجاحظ : الحيوان ج ٣ ص ١٣١ .

ورأى أبي عمرو — على هذه الصورة — مطابق لما حكاه أرسطو عن السوفسطاني بريزون Bryzon من أنه لا حسن وقبح في اللغة ، ففي أى الكلمات وضعت الفكرة فالمعنى سواء . وقد رد أرسطو هذا الرأي فيما سبق أن ذكرنا له من عبارات (١) . ولعل أبا عمرو أعجب بالبيتين لما اشتملا عليه من حكمه ، فيكون بذلك ممثلاً لطائفة من الأدباء ونقاد العربية ولعوا بالحكم والأمثال . غير مهالين برونق العبارة وجمال الصياغة (٢) . وقد نحا كثير من الشعراء والنقاد منحى أبي عمرو في احتفاله بالمعنى دون اللفظ ، كابن الرومي والمتنبي من شاكلهما ، ممن يطلبون صحة المعنى ، ولا يبالون أحياناً « حيث وقع من هجنة اللفظ وقبحه وخشونته (٣) » .

ولكل جل من حفلوا بالمعنى كانوا يقصدون إلى تقديمه على الألفاظ ، دون أن يغفلوا من شأنها ، فهم ينزلونها في الأهمية منزلة تلي منزلة المعنى ، ولذلك يشبهون الألفاظ بالمعرض أو الثوب للحجارة الحسنة « التي تزداد حسناً في بعض المعارض دون بعض ، وكـم من معنى حسن قد شين بمعرضه الذي أبرز فيه . وكـم من معرض حسن قد ابتذل على معنى قبيح ألبسه (٤) » ، والمدار عند هؤلاء على أن تكون استفادة المتأمل للكلام « والباحث عن مكنونه من آثار عقله من استفادته من آثار قوله أو مثله .

(١) أنظر ٢٦٥ من هذا الكتاب ومراجعتها .

(٢) أنظر ص ١٧٠ ، ٢٣٦ من هذا الكتاب ومراجعتها ، ولعل هذا هو السبب في أن الجاحظ نفسه أورد البيتين السابقين في مختاراته بين طائفة من الأمثال والحكم السائرة في البيان والتبيين ج ٢ ص ١٧١ .

(٣) ابن رشيـق القيررواني (أبو علي الحسن) العمدة ج ١ ص ٨٢٢ — ونكتفي هنا بذكر مثالين للمتنبي فيما شرف معناه وعيب لنظمه :

وشـيخ في الشباب وليس شيخاً يسمي كل من بلغ المـشـيـاً

(أنظر علي بن عبد العزيز الجرجاني : الوساطة ص ٨٢ ، وتعليقه ص ٨٨ ص ٨٩)

تلذ له المروءة وهي تؤذى ومن يعشق يلد له الغرام

(وهذا البيت من أبيات المعاني الشريفة إلا أن لفظ « تؤذى » قد جاءت فيه ، وفي الآية من القرآن « إن ذلكم كان يؤذى الذي » ٠٠٠ » فحطمت من قدر البيت لضعف تركيبها ، وحسن موقعها في تركيب الآية « نصر الله محمد بن محمد بن عبد الكريم : المثل السائر ص ٨٨) ، وكثير من النقاد يخلط بين شعراء المعاني كابن الرومي وأبي الطيب ، وشعراء الصنعة والبديع كسلم وأبي تمام (أنظر مثلاً : ابن رشيـق : العمدة ج ٢ ص ١٨٩ — ١٩٩) .

(٤) ابن طباطبا : عيار الشعر ص ٨ — وأبو هلال العسكري : الصناعتين ص ٥١ ، وصاحب الصناعتين لا أصالة له في هذا الباب ، فهو يكرر رأى أصحاب المعاني ص ٥١ ، على حين يستوى بين الأمرين في صدر الصفحة ، ثم يكرر رأى الجاحظ في تقديم اللفظ ص ٤٢ .

وهم أصحاب المعاني ، فطلبوا المعاني المعجبة من خواص أماكنها ، وانزعوها جزلة
عذبة ، حكيمة طريفة ، أو رائقة بارعة ، فاضلة كاملة ، لطيفة شريفة ، زاهرة
فاخرة (١) وهذه المعاني - وإن كان الأوائل قد سبقوا إلى أكثرها - لا زال
أمام المحدثين مجال فسيح للإبداع فيها : « لأن المحدثين أكثر ابتداءً للمعاني ، وألطف
مأخذاً ، وأدق نظراً . . لأن المحدثين عظم الملك الإسلامى فى زمانهم ، ورأوا ما لم يره
المتقدمون (٢) » .

ومن هؤلاء الآمدى « إذ يذكر من امتدحوا أبا تمام فقالوا ، « . . إن اهتمامه
بمعانيه أكثر من اهتمامه بتقويم ألفاظه ، على كثرة غرامه بالطباق والتجنيس والمماثلة ،
وإنه إذا لاح له المعنى أخرجه بأى لفظ استوى من ضعيف أو قوى » ، ثم يعقب على
هذا القول : « وإذا كان هذا هكذا ، فقد سلموا له الشيء الذى هو ضالة الشعراء
وطلبتهم ، وهو لطيف المعاني ، وبهذه الخلة دون ما سواها فضل امرؤ القيس ، لأن
الذى فى شعره من رقيق المعاني ، وبديع الوصف ، ولطيف التشبيه وبديع الحكمة ،
فوق ما استعار سائر الشعراء من الجاهلية والإسلام ، حتى إنه لا تكاد تخلو قصيدة
من أن تشتمل من ذلك على نوع من الأنواع ، ولولا لطيف المعاني واجتهاد امرؤ
القيس فيها ، وإقباله عليها لما تقدم غيره . . » ويذكر كذلك من فضائل أبى تمام أن
معانيه لو ترجمت إلى لغة أخرى كالفارسية والهندية لما فقدت قيمتها (٣) .

وتظهر قيمة هذا رأى إذا نظرنا فى ضوءه إلى أدب أصحاب التصنيع ممن
يتخذون الأدب صناعة . ولا يرون فيه إلا وصف الألفاظ ، وجودة السبك ، دون
العناية بخطر الموضوع ، وأهمية الموقف ، فيجىء كلامهم هينا خفيف الشأن ،
لا يمس إلا ظاهر الأمر . وكثيراً ما تتوارد عباراتهم كأنها محفوظة . لا أصانة فيها
ولا وجهة لها . وهذا ما ضاق به كثير من النقاد . « وقد رأيت جماعة من متخلفي
هذه الصناعة يجعلون همهم مقصوراً على الألفاظ التى لا حاصل وراءها ولا كبر
معنى تحتها ، وإذا أتى أحدهم بلفظ مسجوع - على أى وجه كان من الغثاء والبرد -

(١) أبو عل أحمد بن محمد بن الحسن المرزوقى : شرح ديوان الحماسة القاهرة ١٣٧١ هـ .

(٢) ضياء الدين نصر الله محمد بن عبد الكريم المعروف بابن الأثير ، المثل السائر ، ص ١١٢ .

(٣) الحسن بن شرى الآمدى : الموازنة ، ص ٣٨٩ - ٣٩٠ .

يعتقد أنه قد أتى بأمر عظيم ، ولا يشك في أنه صار كاتباً مفلحاً ، وإذا نظرنا إلى كتاب زماننا وجدوا كذلك ، فقاتل الله القلم الذي يمشی في أيدي الجهال الأعمار (١) .

٢ — ويقوم في وجه هذا الرأي آخرون في الصياغة المقوم الحق للأدب . فكما أن القصص لا بد أن يسر على نهج خاص في سرد حوادثه كي تستكمل شرائط قلبها الفني العام ، كذلك الكاتب والشاعر فيما يعالجون من أغراض . ولا بد أن تستوفي الحمل والعبارات خصائص الصياغة الفنية ، ليدخل الكلام في باب الأدب . وقد تكون الحقائق متفرقة في العلوم المختلفة يقولها كل دارس ، وقد تكون المعاني جارية على ألسن الناس يرددونها العوام وغيرهم ، ولكن لا يستطيع أن يدخلها ميدان الأدب سوى الأدباء ، بما يراعون من جمال التعبير في الحمل ، ومن قواعد الفن في الأجناس الأدبية ، ولهذا نادى جمع من نقاد العرب بأن قيمة الألفاظ فوق قيمة المعاني .

يرد الجاحظ على أبي عمرو الشيباني في رأيه الذي أورده فيما سبق (٢) فيقول : « وذهب الشيخ إلى استحسان المعنى ، والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي ، والبدوي والقروي والمدني : وإنما الشأن في إقامة الوزن ، وتحير اللفظ ، وسهولة المخرج ، وكثرة الماء ، وفي صحة الطبع وجودة السبك ، وإنما الشعر صياغة وضرب من التسج ، وجنس من التصوير (٣) » .

وإذا كان سبيل الكلام الأدبي سبيل التصوير والصياغة ، فإن قدامة يتلاقى مع الجاحظ في نفس الفكرة ، وهي أن المعاني مادة الشعر ، والشعر فيها كالصورة . فلا ينبغي الحكم على الشعر بمادته . أي معناه ، وإنما يحكم عليه بصورته . كما لا يعيب النجار في صنعه رداءة الخشب في ذاته (٤) . ومقتضى هذا الرأي أن الأدب عبارة جميلة وكفى . ولو أن الكاتب أكبر من شأن حقير ، أو حقر من شأن عظيم ، في عبارات جميلة . وبعبارة أخرى : لو كان المضمون وضعياً واللفظ شريفاً ، لما نال من ذلك من شأن الكاتب ، بل يعد مقياس براعته . سئل الأصمعي ، من أشعر

(١) ضياء الدين بن الأثير : المرجع السابق ص ٢٢١ .

(٢) أنظر ص ١٤٦ — ٢٤٣ من هذا الكتاب .

(٣) الجاحظ : الحيوان ، ج ٢ ص ١٣١ — ١٣٢ — قارنه بما قاله أرسطو في الشعر ص ٤٣ — ٤٥

من هذا الكتاب .

(٤) أنظر ص ١٥٨ — ١٥٩ ، ٢١٨ — ٢١٩ من هذا الكتاب ومراجعها .

الناس ، فقال : « من يأتي إلى المعنى الخسيس فيجعله بلفظه كبيراً ، أو إلى الكبير ، خسيساً (١) » . وقد انتهى الأمر إلى الاهتمام بنقد الصياغة ، ودراسة خصائصها ، في الكلمات والجمل . فكاد يكون هو كل مفهوم النقد عند البلاغيين (٢) فيما بعد .

وقد تطرف في هذا الرأي كل التطرف ابن خلدون . إذ رأى — نتيجة للاحتفال بالصياغة — أن العبرة بالألفاظ ، وأن المعاني تتبع لها ، وهي أصل ، ولعله يقصد أن الألفاظ مقياس براعة الكاتب . دون المعاني ، وأن الألفاظ هي التي تطلعنا على المعاني ، فهي الدليل عليها . وبدون الألفاظ لا يستطيع استجلاؤها . وهو بهذا يردد رأى المحاضر ، وإن كان قد ذهب إلى أبعد منه ، إذ أن المحاضر لم يقل بتبعية المعاني للألفاظ . فلمن خلدون يرى أن المعاني متيسرة لكل إنسان ، « وفي طوع كل فكر منها ما يشاء ويرضى ، فلا تحتاج إلى صناعة ، وتأليف الكلام للعبارة عنها هو المحتاج للصناعة » . والألفاظ كالقوالب للمعاني ، كالأواني التي يغترف بها الماء ، تتفاوت فيما بينها من حيث نوعها ما بين أوان ذهبية ، أو فضية ، أو زجاجية ، أو خزفية . . والماء واحد : « وكذلك جودة اللغة وبلاغتها في الاستعمال ، تختلف باختلاف طبقات الكلام في تأليفه ، باعتبار تطبيقه على المقاصد ، والمعاني واحدة في نفسها ، وإنما الجاهل بتأليف الكلام وأساليبه على مقتضى ملكه اللسان — إذا حاول العبارة عن مقصودة ولم يحسن — بمثابة المقعد الذي يروم النهوض ولا يستعطيه لفقدان القدرة عليه (٣) » وعلى الرغم من تطرف بعض من نادوا بهذا الرأي ، في قولهم إن المعاني مطروحة في الطريق ويعرفها كل الناس ، فإنهم على جانب كبير من الصواب ، في اهتمامهم بالصياغة ، إذ هي أساس يجب أن يتوافر في كل ما يصح أن نطلق عليه أدباء . وقد كان اهتمام كثير من نقاد العرب بأمر الصياغة أكفأ لاهتمامهم بالمعاني الجزئية والوجوه البلاغية ، ونتيجة لانحصار جهدهم في فهم التجديد في هذه الحدود ، لم يكادوا يتجاوزونها (٤) . وفي الحق كان أكثر ما ذكره النقاد خاصاً بجمال اللفظ وجمال التعبير عنه ، دون المعنى . ونشير هنا إلى شيء من ذلك .

(١) مقدمة ابن جعفر : نقد الشعر ص ١٠١ قارنه ص ٢٢٧ — ٢٢٨ من هذا الكتاب .

(٢) قد شرحناه في الفصل السابق ص ٢٢٦ — ٢٣٨ .

(٣) عبد الرحمن بن خلدون المغربي : المقدمة ، طبعة القاهرة ، المطبعة البهية (بدون تاريخ) ص ٥٢٨ .

(٤) أنظر الفصل السابق .

« فن البغاء من يقول ، فقر الألفاظ وغررها كجواهر العقود ودورها ، فإذا وسم أغفالها بتحسين نظومها ، وحلى أعطالها بتركيب شذورها ، فراق مسموعها . » وجاء ما حرر منها مصنف من كدر العي والخطأ ، مقوماً من أود اللحن والخطأ ، يمجج في حواشيه رونق الصفا لفظاً وتركيباً ، قبله الفهم ، والتد السمع ، وإذا ورد على ضد هذه الصفة صدء الفهم منه ، وتأذى السمع به تأذى الحواس بما يخالفها (١) .

وقد بحث ابن تسان الحفاجي في معايير حسن اللفظ ، فذكر منها تعاد مخارج حروفها ، وذلك أن الحروف أصوات تجرى من السمع مجرى الألوان من البصر . والألوان المتباعدة إذا جمعت كانت في المنظر أحسن من الألوان المتقاربة . وجل كلام العرب مبنى على التأليف من الحروف المتباعدة . ولحروف الخلق مزية من القبح إذا تقاربت . ومثال اللفظ القبيح لتقارب مخارج حروفه : الههخع (٢) « ومن هذه المعايير كذلك حسن الوقع في السمع ، فتسمية الغصن غصناً أو فتنناً أحسن من تسميته عسلوجاً ، ومنها ألا تكون الكلمة وحشية غريبة غير مألوفة الاستعمال (٣) . ومنها ألا تكون الكلمة عامية مبتذلة ، أى بليت بالاستعمال مثل : « أوجعتها » في قول أبي نصر بن نباته :

فقد رفعت أبصارها كل بلدة من الشوق ، حتى أوجعتها الأخدع (٤)

وكذلك يجب أن تكون الكلمة جارية على القواعد العربية في التصريف ، غم شاذة ، وألا تكون كثيرة الحروف ، فثلا كلمة « مغناطيسهن » غير مرضية ، لكثرة حروفها . في قول أبي نصر بن نباته :

(١) المروزق (أبو علي أحمد بن الحسن) : شرح ديوان الحماسة ، ص ٥ - ٦ .

(٢) نيت ترعاء الإبل بالبادية . أنظر : عبد الله محمد بن سعيد تسان الحفاجي : سر الفصاحة ، القاهرة ١٣٥٠ هـ - ١٩٣٢ م ص ٦٠ - ٦١ - ويرد عليه صاحب المثل السائر بأن بعض الألفاظ المتقاربة الحروف حسنة مثل « جيش » و « إيم » ويرى أن المدار على السمع ، وهو على حق في أن المدار على العرف اللغوي والذوق السام لأهل كل لغة .

(٣) يمثل اس سان للكلمة الوحشية بما ورد في شعر أبي تمام (بلا طائر سعد ولا طائر كهل) . وقد قيل إن الكهل الضخم ، ولم يعرفها الأصمعي ، (ابن تسان الحفاجي : سر الفصاحة ص ٦٣) .

(٤) المرحع نساق ص ٦٠ - ابن عبد نكريم : المثل السائر ص ٤٥ .

فإياكم أن تكشفوا عن رءوسكم ألا إن مغناطيسهن الذوائب (١)

وأما وجوه الحسن في تأليف الكلام ، مما يرجع إلى اللفظ أكثر مما يرجع إلى المعنى ، فقد جمع أهمها قدامة بن جعفر في قوله : « وأحسن البلاغة الترصيع (٢) والسجع ، واتساق البناء (٣) . واعتدال الوزن (٤) ، واشتقاق لفظ من

(١) ابن سنان الخفاجي : سر الفصاحة ص ٧٢ — ٨٢ — ويذكر ابن سنان من مفاير الحسن أن يؤتى بالكلمة مصغرة في موضع التصغير .

ويورد عليه في ذلك صاحب المثل السائر بأنه لا حاجة إلى ذكره ، فإن المعنى يسوق إليه . ومع ذلك فصاحب هذه الصناعة يخير في ذلك ، إن شاء أن يورده بلفظ التصغير ، وإن شاء بمعناه ؛ كقول بعضهم :

لو كان يخفى على الرحمن خافية من خلقه ، خفيت عنه بنو ليد
(غياث الدين ابن الأثير : المثل السائر ص ٩٤ — ٩٥) . ويذكر ابن سنان كذلك ألا تكون الكلمة عبر بها عن معنى آخر يكره ذكره ، فإذا أوردت — وهى غير مقصود بها ذلك المعنى — قبحت ؛ مثل كلمة « جنابة » في قول الشريف الرضى :

سلام على الأطلال ، لا عن جنابة ولكن يأساً حين لم يبق مطمع

(ابن سنان الخفاجي : المرجع السابق ص ٧٨ — ٨٠ وبه أمثلة أخرى كثيرة) .

(٢) الترصيع : أن يعتمد تصوير مقاطع الأجزاء في البيت المنظوم أو الفصل من الكلام المنشور ، مسجوعة ؛ ولا يحسن إذا تكرر وتوالى . وإنما يحسن إذا وقع قليلاً غير نافر ومثاله في النثر : « حتى عاد تمرضك تصريحاً ، وصار تمرضك تصحيحاً » . وفيه تساوى الألفاظ في البناء ، وإتفاقها في الإنتهاء وتقابل الأجزاء ، مع الإتفاق في وزن الكلمات في كل من الجزأين .

ومثاله في الشعر قول الخنساء :

حامي الحقيقة ، محمود الخليقة ، — لدى الطريقة ، نفاع وضرار

جواب قاصية ، جهزار ناصية عقاد ألوية ، لخميل جرار

— (ابن سنان الخفاجي : المرجع السابق ص ٢٨١ — قدامة بن جعفر : جواهر الألفاظ ، مقدمة ، ص ٣) .

قارنه بما ذكر في الإزدواج في النثر ، والتشظير في الشعر ، ص ١٢٠ — ١٢٣ وهامشاً عن هذا الكتاب .

(٣) أنظر هامش ص ١١٨ — ١١٨ من هذا الكتاب . ويقصد قدامة باتساق البناء والسجع معنى واحداً .

(٤) أى اتفاق كلمات الفواصل في الوزن : « أصبر على » حر اللقاء ، ونخصص النزال « فاللقاء والنزال على وزن واحد ، وهو يتلرج تحت ما شديناه متشابه الأطراف عند أرسطو (ص ١١٧ — ١١٨ من هذا الكتاب) .

لفظ (١) ، وعكس ما نظم من بناء (٢) ، وتلخيص العبارة ، بألفاظ مستعارة (٣) ، وإيراد الأقسام ، موفورة بالتام (٤) ، المقابلة وتصحيح ، بمعان تعادلة (٥) ، وصحة التقسيم باتفاق النظم (٦) ، وتلخيص الأوصاف ، ينفي الخلاف (٧) ، والمبالغة في الوصف ، بتكرير الوصف (٨) ، وتكافؤ المعاني في المقابلة

(١) يمثل له قدامه بقوله : « لا ترى الجاهل إلا مفرطاً أو مفرطاً » وهو يندرج تحت الجنس بأنواعه المختلفة . ومثاله في الشعر :

وذلكم أن ذل الجار حالفكم وأن أنفسكم لا يعرف الأنفا
فالألفاظ مشتق بعضها من بعض إن كان معناها واحداً ، أو بمنزلة المشتق إن كان معناها مختلفاً .
(ابن سنان : : المرجع السابق ص ١٨٣ - ١٨٨ قارنه بص ١٣٢ من هذا الكتاب) .

(٢) مثل : « أشكر من أنعم عليك ، وأنعم على من شكرك » : اللهم أغني بالفقر إليك ، ولا تفقرني بالاستغناء عنك » « إن من خوفك لتأمين ، خير من أمنك حتى تلقى الخوف » . ويسميه قدامة أيضاً التبديل ، وهو جنس من التجنس يسمى التجنس المعكوس ، ومثاله في الشعر :

قد يجمع الهبال غير آكله ويأكل المال عر من جمعه
ويجمله صاحب الطراز قريباً من رد العجز على الصدر كقوله تعالى : « وتخشى الناس والله أحق أن
تخشاه » .

(يحيى بن حمزة الملوى : الطراز ج ٢ ص ٣٦٨ - ٣٧٢ ، ٣٩١ - ٣٩٢) .

(٣) يمثل له قدامة بقوله بمضهم يصف آخر بالمنع : « هو مشجب من أين جنته وجدت : لا » (قارنه بص ١٢٦ - ١٢٧ من هذا الكتاب) .

(٤) (انظر ص ١٠٤ ، ١٠٥ وهامشها وص ٢٠٩ من هذا الكتاب) .

(٥) يمثل له قدامة بقوله : « أهل الرأي والنصح ، لا يساوهم ذوو الأفن والغش - وليس من جمع إلى الكفاية الأمانة ، كن جمع إلى المعجز الحيانة » . ويندرج هذا في المطابقة ، قارنه بهامش ص ١١٧ - ١١٨ من هذا الكتاب ، وبأمثاله عند أرسطو ص ١٢٢ - ١٢٣ من هذا الكتاب .

(٦) يمكن أن تندرج في إيراد الأقسام موفورة بالتام ، ولكن قدامة يخصصها بوضع معان يحتاج إلى تبين أحوالها ، فإذا شرحت أتي بتلك المعاني ، من غير عدول عنها ولا زيادة عليها ، ولا نقصان منها ، مثل : « وأنا واثق بمشالك في حال ، يمثل ما أعلم من مشاركتك في أخرى ، لأنك ان عطفت وجدت لدنا ، وإن غمزت وجدت ششنا » .

(٧) يمثل قدامة لذلك : « مواعد لم تشن بمطل ، ومرافد لم تشب بمن ، وبشر لم يمازجه ملق » (قارنه بما يقوله أرسطو عن نفس هذه الوسيلة الخطابية ص ١٢٩ من هذا الكتاب) .

(٨) هي أن يذكر المعنى بما لو اقتصر عليه كان كافياً فيما قصد له فلا يقتصر على ذلك حتى تؤكد معانيه ، وتعتمد المبالغة فيه ، كقول أعرابي دعا ربه : اللهم إن كان رزقي نائياً فقربه ، وإن كان قريباً فيسره ، أو ميسراً فبجله ، أو قليلاً فكثره ، أو كثيراً فثمره » . وهو يندرج تحت رد العجز على الصدر (يحيى ابن حمزة الملوى : الطراز ج ٢ ص ٣٩٣ وما يليها) ،

والتوازي (١) ، وإرداف الواحق (٢) وتمثيل المعاني (٣) . فهذه المعاني مما نحتاج إليه في بلاغة المنطق ، ولا يستغنى عن معرفتها شاعر ولا خطيب (٤) .

وهكذا عنى البلاغيون بحسن اللفظ وجودة السبك ، ويكاد ينحصر جهدهم في هذا الميدان ، وذلك أن جل الأدباء والنقاد رأوا في الافتنان في الحلية اللفظية المجال الأكبر للتجديد ، إيماناً منهم بأن الأولين استغرقوا المعاني ، أو أتوا على معظمها ، وإنما يحصل المحدثون عن بقايا تركت رغبة عنها واستهانة بها ، أو لبعد مطلبها . وهذا مجال الإبداع والإغراب الذي ولع به أولئك المحدثون (٥) وتبعهم النقاد . ولكن أكثر دعاة اللفظ وترجيحه على المعنى . لم يغفلوا المعنى إغفالا .

(١) هو الطباق بلفظين أو معنيين متقابلين سلباً وإيجاباً ، أنظر أمثلة هامش ص ١١٧ من هذا الكتاب ، وهذا الوجه من من وجوه البلاغة يحفل به أرسطو من جهة المعنى لا اللفظ ، (ص ١١٦ من هذا الكتاب) ومثله ابن سنان الخفاجي : سر الفصاحة ص ١٨٨ والصفحات التالية ، وفيها يبيح على قدامه تسميته بالمتكافؤ .

(٢) ويسمى الأرداف أو التتبع ، لأنه يؤق فيه بلفظ هو ردف اللفظ المخصوص بذلك المعنى وتابعه ، فيكون في ذكر التابع دلالة على المتبوع ، وهو من الكناية ، مثل كثير الرماد ؛ كناية عن الكرم ؛ البعده مهوى القرط ، كناية عن طول العنق (ابن سنان الخفاجي : سر الفصاحة ص ٢١٨ - ٢٢١) .

(٣) أن يراد المعنى فيوضح بالفاظ تدل على معنى آخر . كما كتب يزيد ابن الوليد إلى مروان بن محمد حين تملكاً عن بيعته : « أما بعد ، فإنني أراك تقدم رجلاً وتؤخر أخرى ، فإذا أنك كتابي هذا فاعتمد على أيتهما شئت ؛ والسلام . (انظر المرجع السابق ص ٢٢١ - ٢٢٢ وقارنه بص ١٢٤ ، ١٢٥ وهامشها من هذا الكتاب .

(٤) أبو الفرج قدامة بن جعفر : جواهر الألفاظ ، القاهرة ١٣٥٠ هـ - ١٩٣٢ م ص ٣ - ٨ وهذه الوجوه تمد تكلفاً إذا توالى في كلام ، كما نص عليه ابن سنان في ترجمه السابق عند حديثه عنها . وأما السجع فيحسن في الخطابة من غير تكلف (أنظر ١١٦ - ١١٧ وهامشها من هذا الكتاب) . ويشترط صاحب المثل السائر لحسن الكلام المسجوع اختبار مفردات الألفاظ بحيث يتوافر لها وجوه الحسن التي ذكرناها ، في تركيب سليم ؛ وأن يكون اللفظ تابعاً للمعنى ، لا المعنى تابعاً للفظ ؛ وأن تكون كل واحدة من الفقرتين المسجوعتين دالة على معنى غير المعنى الذي دلت عليه أختها ، ويعيب مقامات الحريري لعدم توافر الشرط الأخير فيها : (ضياء الدين محمد بن عبد الكريم : المثل السائر ص ١١٨) . ويوافق ما ذكره في جواهر الألفاظ أو يقاربه ما هو مذكور في نقد النثر ، من أن الذي يسمى به الشعر فائقاً هو : المقابلة . وحسن النظم ، وجزالة اللفظ ، واعتدال الوزن ، وأصالة التشبيه ، وجودة التفصيل ، وقلة التكلف . والمشكلة في المطابقة ؛ أرجع إلى تفصيلها وأمثلتها في الأصل : (نقد النثر المنسوب إلى مدامة بن جعفر ص ٨٤ - ٨٧) .

(٥) عل بن عبد العزيز الجرجاني : الوساطة ص ٢٠٨ - وما أشبه موقف هؤلاء النقاد من التراث العربي القديم بموقف الكلاسيكيين في الأدب الأوروبي من التراث اليوناني والروماني . وقد ثار الرومانتيكيون على مبدأ الكلاسيكيين . أنظر كتابي : الرومانتيكية ، ص ١٤ - ١٦ .

٣ — على أن من نقاد العرب من كانوا يعتبرون اللفظ والمعنى على سواء . ومن أقدم النصوص في ذلك صحيفة بشر بن المعتمر المعنزي (المتوفى عام ٢١٠ هـ — وردت في الجاحظ : البيان ج ١ ص ١٣٤ — ١٣٩) . وفيه ينصح بترك التوعر والتكلف : « فإن التوعر يسلمك إلى التعقيد ، والتعقيد هو الذي يستهلك معانيك ويشين ألفاظك . ومن أراغ معنى كريماً فيلتبس له لفظاً كريماً ، فإن حق المعنى الشريف اللفظ الشريف ، ومن حققهما أن نصوبهما عما يفسدهما ويهجنهما . وعما تعود من أجله أن تكون أسوأ حالا منك قبل أن تلتبس إظهارها ، وترتهن نفسك بملابستهما وقضاء حقهما . . » . وأولى المنازل في رأى بشر بن المعتمر : « أن يكون لفظك رشيقة عذبة ، وفخماً سهلاً ، ويكون معنك ظاهراً مكشوفاً ، وقريباً معروفاً ، إما عند الخاصة إن كانت الخاصة قصدت ، وإما عند العامة إن كنت للعامة أردت . والمعنى ليس يشرف بأن يكون من معاني الخاصة ، وكذلك ليس يتضع بأن يكون من معاني العامة ، وإنما مدار الأمر على الصواب ، وإحراز المنفعة ، مع موافقة الحال . وما يجب لكل مقام من المقال . وكذلك اللفظ العامي والخاصي » .

ومن يسوى بين اللفظ والمعنى كذلك ابن قتيبة . فخير الشعر عنده ما حسن لفظه . وجاد معناه « فإذا قصر اللفظ عن المعنى ، أو حلا اللفظ ولم يكن وراءه طائل ، كان الكلام معيباً ، ويضرب لهذا الأخير مثلاً قول القائل :

ولما قضينا من منى كل حاجة ومسح بالأركان من هو ماسح
وشدت على هذب المهاري رحلنا ولم ينظر الغادى الذي هو راثع
أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا وسالت بأعناق المطى الأباطح

« وهذه الألفاظ أحسن شيء مطالع ومخارج ومقاطع ، فإذا نظرت إلى ما تحتها وجدته : ولما قضينا أيام منى ، واستلمنا الأركان ، وعالينا إبلنا الأنضاء ، ومضى الناس لا ينظر من غدا الرائح ، ابتدأنا في الحديث وسارت المطى في الأبطح » (١) .

(١) عبدالله بن مسلم بن قتيبة الدينوري : الشعر والشعراء ص ٣ — ٤ ، وكان ابن قتيبة يرى أن المعنى هو ما يتم به غرض من أغراض القصيدة ، لأن لك من مقتضى صنعه الشعر وإمكانه ، ويرى رأي ابن طباطبا ، ويذكر بعض أمثله ، ويبين وجه التقصير في معانيها الجزئية ، ولكنه حين يذكر هذه الأبيات يقول إن موضوعها استشعار قائلها لفرحة قفوله إلى بلده ، وسروره بالحاجة التي وصفها ، من قضاء حاجة وأنسبه برفقائه ، ومحادثتهم ، ووصفه سيل الأباطيل بأعناق المطى كما تسيل بالمياه ، فهو معنى مستوفى على قدر مراد الشاعر . وسرى كيف يحيد عبد القاهر في بيان حسن هذه الأبيات : (ابن) طباطبا : عيار الشعر من ٨٣ — ٨٥) .

فليست معاني هذه الأبيات شيئاً يذكر في نظر ابن قتيبة . هذا ، والبحرَى
أبيات يشارك فيها رأى من يسوون بين اللفظ والمعنى ، في قصيدته التي يمدح فيها
محمد بن عبد الملك الزيات :

حجج تخرس من الألد بألفا ظ فرادى كالجوهر المعدود
ومعان لو فصلتها القوافي هجنت شعر جرول وليسد
حزن مستعمل الكلام اختيارا وتجنين ظلمة التعقيد
وركن اللفظ القريب فأدرك من به غاية المراد البعيد (١)

وليس الفرق كبيراً بين من نصرروا اللفظ على المعنى والداعين إلى المساواة بينهما .
إذ كان جل الداعين إلى حسن اللفظ لا يقصرون قولهم على حسن الألفاظ مفردة ،
ولا يقفون عند حدود اللفظ لذاته ، مغفلين أمر المعنى الذي يدل عليه ، فهذا
ما لا يقول به إلا المتخلفون عن إدراك معنى البلاغة ، يدلنا على ذلك أن كثيراً من
هؤلاء كانوا يشيدون بقيمة المعنى : وكانوا يرون بلوغ الغاية في اجتماع الألفاظ
المتخيرة والمعاني المتخبة ، إذ فيهما كليهما نبع البلاغة ، ومتى اجتمعنا فقد اكتمل
للكلام الحسن من أطرافه .

وقد عددنا المحاظ على رأس القائلين بقصر الحسن على اللفظ دون المعنى ،
وهو يصرح بأن شأن الكلام شأن التصوير والصياغة (٢) ، مما يدل على أنه لم يرد
الألفاظ مفردة عن تراكيبها ، ولا التراكيب المتكلفة أو الخالية من المعاني . نعم
قد اشترط في التراكيب خلوها من التنافر ، وهو وجه حسن لفظي محض ، ولهذا
عاب الشطر الثاني في قول ابن يسير :

لم يضرها والحمد لله شيء وانثنت نحو عزف نفس ذهول

فقال : « متفقد النصف الأخير من هذا البيت ، فإنك ستجد بعض ألفاظه يتبرأ
من بعض » . وشرط كذلك ألا يكون اللفظ عامياً ، أو ساقطاً سوقياً . ولكنه لحظ في

(١) راجع ديوان البحرى ص ٢٠٦ .

(٢) الجاحظ : البيان والتبيين : ج ٤ ص ٢٤ - المروزقي : شرح ديوان الحماسة ص ٧ - العمدة
ج ١ ص ٨٠ - ٨١ - مقدمة ابن خلدون ص ٥٢٩ - يحيى العلوي : الطراز ص ٢٤٥ ، وانظر كذلك
ص ٢٤٦ وهاشمتها من هذا الكتاب .

كل ذلك ما يتطلبه الموقف والمعنى ، فرأى أن لا بأس باستخدام الغريب الوحشى إذا كان المتكلم بدوياً إعرابياً ، لأن الوحشى من الكلام يفهمه الوحشى من الناس (١). والجاحظ يشيد بقيمة المعنى فى غير موضع ، مما يدل على أنه لم يعن باللفظ إلا لجلالة الصورة الأدبية . ولهذا الصورة أوثق رباط بالمعنى (٢) .

. ومن ذلك ما يراه من أن الألفاظ لا توصف بالقبح أو الخسة على وجه الإطلاق ، إذ لا بد من مشاكلتها للمعنى . وقد يكون اللفظ الخسيس أنسب لمعناه فلا يفسر غيره مسده : « ولكل ضرب من الحديث ضرب من اللفظ ، ولكل نوع من المعانى نوع من الأسماء ، فالسخيف للسخيف ، والخفيف للخفيف ، والجزل للجزل ، والإفصاح فى موضع الإفصاح ، والكناية فى موضع الكناية ، والاسترسال فى موضع الاسترسال (٣) » . وقد وجد من المواقف ما يحسن فيه اللفظ الوحشى والسوقى : « وكلام الناس فى طبقات ، كما أن الناس أنفسهم فى طبقات . فن الكلام الجزل والسخيف ، والمليح والحسن والقبيح والسمج ، والخفيف والثقيل . وبكل قد تكلموا ، وبكل قد تمارحوا وتعايوا » . ويخفف الألفاظ « مشاكل لسخيف المعانى ، وقد يحتاج إلى السخيف فى بعض المواضع ، وربما أمتع أكثر من إمتاع الجزل الفخم من الألفاظ . والشريف الكريم من المعانى (٤) » . فرد الأمر فى استعمال الألفاظ وسبك الأسلوب إلى المعنى والموقف . ومرد الحكم فى ذلك إلى الذوق الذى صقلته التجارب الأدبية ، وطبعه المران ، حتى صار ذوقاً فنياً يستحق به صاحبه أن يكون ناقداً ، وملاك الأمر فيه صحة الطبع وإدمان الرياضة ، وهو ما تستنبر به النفوس المهذبة ، وتستشهد عليه الأذهان المتفتحة .

(١) المرجع السابق ج ١ ص ١٤٤ .

(٢) المرجع السابق ج ١ ص ٨٣ ، ٨٥ - ٨٦ ، ٩٢ ؛ ج ٤ ص ٢٤ - قارنه بما يفهم منه تفصيله للفظ ج ١ ص ١٨ - ١٩ ، ٤٤ ، ٥١ ، ٦٥ - ٦٦ ، ٦٧ - ولا نريد الاطالة بإيراد كل النصوص بإيجاز .

(٣) الجاحظ : كتاب الحيوان ، ج ٣ ص ٣٩ .

(٤) الجاحظ : البيان والتبيين (تحقيق الأستاذ عبد السلام هارون) ج ١ ص ١٤٤ - ١٤٥ وهو كلام خطير ، قاطع فى أن القبح والحسن فى الألفاظ نسبى ، تابع للمواقف والمعانى ، لأحسن مطلق . قارنه بما يقول صاحب المثل السائر من أن قبح الألفاظ أو حسنها فى ذاتها مطلق ، عند العرب وغيرهم . (نصر الله بن محمد بن عبد الكريم وهو ضياء الدين بن الأثير : المثل السائر ص ٩١ - ٩٢) ، وهو كلام غير دقيق .

وفى هذا الأمر قد يفضل ما هو أقل جودة على ما استكمل كل صفات الحسن :
 « وأنت قد ترى الصورة تستكمل شرائط الحسن ، وتستوفى أوصاف الكمال ، وتذهب
 فى الأنفس كل مذهب . وتقف من التمام بكل طريق ، ثم تجد أخرى دونها فى انتظام
 المحاسن ، والتثام الخلقة ، وتناصف الأجزاء ، وتقابل الأقسام ، وهى أحظى بالخلوة
 وأدنى إلى القبول . . . ثم لا تعلم هذه المزية سبباً (١) » . على أن التفاضل هنا بين كلام
 حسن وآخر حسن أو أحسن . والكلام مواقف واعتبارات مختلفة . ومع ما فى الطبع
 الأدبى السليم من عناصر موضوعية ، فيه — بعد ذلك — جزء من ذوق صناع يدل
 باللمحة الحافظة على ما يهدى إليه القياس والقاعدة (٢) ، ذاك هو الطريق الذى
 سلكه أنصار اللفظ ، وشاركهم فى كثير من آرائهم من ساووا بين اللفظ والمعنى
 فكلا الفريقين لم يغفل ملابسات القول الأخرى « وهى ملابسات تتعلق بالمعاني
 ومقتضيات الأحوال . وقد نبه كثير منهم إلى وجوب توافر الطبع ، وعلى تجنب
 الكلفة والتصنع ، ولكن إطلاق بعض أنصار اللفظ فى قولهم إن المعانى تابعة للألفاظ .
 أو إنها مطروحة فى الطريق يعرفها كل الناس فيه ما يبرر مسلك المتكلمين من الأدباء .
 وهم من لا يحفلون بالمعنى متى توافرت فى قولهم الحلى اللفظية . فنضبت فى أدهم
 الأصالة ، فضاق بهم جمهورهم ، ونشدوا عند ذوى المعانى طلبتهم ، على أن إطلاق
 القول بأن المعانى تابعة للألفاظ ، كما يرى ابن خلدون ، فيه ترجيح للصياغة على
 المضمون (٣) . وقد كانت هذه الصياغة الشغل الشاغل لعلماء البلاغة من العرب .

٤ — وانتهت هذه الآراء كلها إلى عبد القاهر ، ودخلها كثير من الشطط والتطرف
 على يد الحامدين . وأعمال عبد القاهر فيها فكرة ، فأفاد عن سابقه فى النقد ، وكان
 المحلى فى هذا الميدان .

(١) على بن عبد العزيز الجرجاني : الوساطة بين المتبنى وخصومه ص ٤٢٦ — ٤٢٧ .

(٢) الحسن بن بشر بن يحيى الأمدى : الموازنة بين أبي تمام والبحترى ص ٣٨٣ — ٣٨٦ .

(٣) يدلل صاحب الطراز على أن الألفاظ تابعة للمعاني ، لا العكس ، بثلاثة براهين : أولها أن معنى
 الفرس والأسير والإنسان . . مفهوم لا يتغير والألفاظ الدالة عليه مختلفة على حسب اللغات . فلو كانت المعانى
 تابعة للألفاظ لاختلفت لاختلاف الألفاظ ، وثانيها أن من المعانى ما يكون واحداً وله ألفاظ كثيرة ،
 ولو كان الأمر كما قالوه لكان يلزم من اختلاف الألفاظ اختلاف المعانى . وثالثها : لو كانت المعانى
 تابعة للألفاظ للزم من كل معنى أن يكون له لفظ يدل عليه ؛ وهذا باطل ، فإن المعانى لا نهاية لها ، والألفاظ
 متناهية . وما يكون بنهر نهاية لا يكون تابعاً لما له نهاية (يحيى بن حزة العلوى : الطراز ج ٢ ص ١٥٠ —
 ١٥٢) وقد أشار إلى المعنى الأخير الجاحظ : (البيان ج ١ ص ٧٦) .

ونعتقد أن عبد القاهر لم يقر من رجحوا المعنى على اللفظ على نحو ما شرحنا من آرائهم فيما سبق ، بل كان من أنصار الصياغة من حيث دلالة هذه الصياغة على جلاء الصورة الأدبية ، كما سيتجلى ذلك بعد عرضنا لآرائه . ولكن علينا أولاً أن نبين ، في إيجاز ، موقفه من أنصار اللفظ والمعنى على إطلاقهما ، والباعث الدينى الذى دفع به إلى التعميق أكثر منهم فى هذه الناحية .

لم يرضى عبد القاهر^(١) عن رأى من وقفوا عند حدود المعنى فى عمومهم . ليحكموا به على جمال الموضوع أو قبحه ، مغفلين شأن الصياغة . سواء لديه منهم من فضل الكلام أشرف معناه أدباً وحكمة . وكان غريباً (١) نادراً ، أو من فضله من أجل معناه بعامته إذا راق هذا المعنى ، ولو كانت صياغته ركيكة واهية النسيج . وهو فى هذا يوافق الملاحظ فى رأيه الذى أوردناه (٢) من قبل تمام الموافقة . يقول عبد القاهر : « وأعلم أن الداء الدوى ، والذى أعيا أمره فى هذا الباب ، غلط من قدم الشعر بمعناه ، وأقل الاحتفال باللفظ ، وجعل لا يعطيه من المزية ، إن هو أعطى ، إلا ما فضل من المعنى : يقول ، ما فى اللفظ لولا المعنى ؟ وهل الكلام إلا بمعناه ؟ فأنت تراه لا يقدم شعراً حتى يكون قد أودع حكمة وأدباً . واشتمل على تشبيه غريب ومعنى نادر ، فإن مال إلى اللفظ شيئاً . ورأى أن ينحله بعض الفضالة ، لم يعرف غير الاستعارة ، ثم لا ينظر فى حال تلك الاستعارة : أحسنت بمجرد كونها استعارة أم من أجل فرق ووجه ، أم للأمرين ؟ ، قد قنع بظواهر الأمور . . . وأعلم أنا — وإن كنا إذا اتبعنا العرف والعادة . وما يهجس فى الضمير ، وما عليه العامة — أرانا ذلك أن الصواب معهم ، وأن التعويل ينبغى أن يكون على المعنى ، وأنه الذى لا يسوغ القول بخلافه ، فإن الأمر بالضد إذا جئنا إلى الحقائق ، وإلى ما عليه المحصلون . لأننا لا نرى متقدماً فى علم البلاغة ، مبرزاً فى شأوها ، إلا وهو ينكر هذا الرأى (يقصد رأى القائلين بتقديم الكلام بمعناه) ويعيبه ، ويزرى على القائل به ، ويغض منه (٣) » .

(١) كفضيل أبو عمرو الشيبانى الذين ذكرناهما فيما سبق ، انظر ص ٢٤٣ من هذا الكتاب وتعليقتنا عليهما .

(٢) انظر ص ٢٥٣ — ٢٥٥ من هذا الكتاب .

(٣) عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، ص ١٩٤ — ١٩٥ ..

ثم يعلل ذلك بأن سبيل الكلام « سبيل التصوير والصياغة » ، وأن سبيل المعنى الذى يعبر عنه سبيل الشيء الذى يقع التصوير والصوغ فيه ، كالفضة والذهب . يصاغ منها خاتم أو سوار . فكما أن محالا إذا أنت أردت النظر فى صوغ الخاتم ، وفى جودة العمل وردداته . أن تنظر إلى الفضة الحاملة لتلك الصورة ، أو الذهب الذى وقع فيه العمل وتلك الصنعة كذلك محال إذا أردت أن تعرف مكان الفضل والمزية فى الكلام أن تنظر فى مجرد معناه ، وكما أنا لو فضلنا خاتماً على خاتم بأن تكون فضة هذا أجود ، أو فضته أنفس ، لم يكن ذلك تفضيلاً له من حيث هو خاتم ، كذلك ينبغى - إذا فضلنا بيتاً على بيت من أجل معناه - ألا يكون تفضيلاً له من حيث هو شعر وكلام . وأعلم أنك لست تنظر فى كتاب صنف فى شأن البلاغة ، وكلام جاء عن القدماء ، إلا وجدته يدل على فساد هذا المذهب ، ورأيهم يتشددون فى إنكاره وعيبه والعيب به ، وإذا نظرت فى كتب الحافظ وجدته يبلغ فى ذلك كل مبلغ ، ويتشدد غاية التشدد ، وقد انتهى فى ذلك إلى أن جعل العالم بالمعاني مشتركاً وسوى فيه بين الخاصة والعامة . . « (١) وهنا يستشهد برأى الحافظ (٢) السابق ذكره . ويعقب عليه بما يدل على الباعث الدينى الذى يدفع به ألا يغفل شأن اللفظ ومزيته ، فيقول : « وأعلم إنهم لم يبلغوا فى إنكار هذا المذهب ما بلغوه إلا أن الخطأ فيه عظيم ، وأنه يقضى بصاحبه إلى أن ينكر الإعجاز ، ويبطل التحدى ، من حيث لا يشعر . وذلك أنه إن كان العمل على ما يذهبون من أن لا يجب فضل ومزيه إلا من جانب المعنى ، وحتى يكون قد قال حكمه أو أدباً ، واستخرج معنى غريباً أو تشبيهاً نادراً ، فقد وجب اطراح جميع ما قاله الناس فى الفصاحة والبلاغة ، وفى شأن النظم والتأليف ، وبطل أن يجب بالنظم فيضل ، وأن تدخله المزية ، وأن تتفاوت فيه المنازل ، وإذا بطل ذلك فقد بطل أن يكون فى الكلام معجز ، وصار الأمر إلى ما يقوله اليهود ومن قاله بمثل مقالهم فى هذا الباب ، ودخل فى مثل تلك الجهالات : ونعوذ بالله من العمى بعد الأبصار (٣) » .

فى هذا كله يحمل عبد القاهر على الحامدين الذين يلوكون عبارات يروجون بها لما يروقههم من معنى . ويغفلون شأن الصياغة فى التقدير ، وإذا لجأوا إلى شيء من ذلك

(١) المرجع السابق ص ١٩٦ - ١٩٧ .

(٢) المرجع السابق ص ١٩٧ - ١٩٨ وأوردناه ص ٢٤٦ من هذا الكتاب .

(٣) عبد القاهر الجرجاني : المرجع السابق ص ١٩٨ - ١٩٩ .

فلنما يجرون استعارة ، أو ينبهون إلى تشبيه على حسب ما حفظوا من قواعد ، وقد بين عبد القاهر خطرهم على البلاغة وعلى دعوى إعجاز القرآن (١) .

هل معنى ذلك أن عبد القاهر من أنصار اللفظ ؟ يأبى عبد القاهر أن يكون من أنصار اللفظ على نحو ما رآه من سبقوه في جملتهم ، إذ أن هؤلاء يجهدون أنفسهم في الكشف عن حسن الكلام في حسن ألفاظه في ذاتها ويذهبون في ذلك إلى تناسي المعاني التي تدل عليها الصياغة الأدبية . يغفلون قيمة هذه الصياغة وربطها بدقائق الصورة المقررة . ويظهر أن الأمر قد انتهى باللفظيين من معاصري عبد القاهر إلى الافتتان بالألفاظ — التي هي وسائل — عن المعنى الذي تستخدم الألفاظ لبيانها . وإلى هذا يلجأ من ليس لديهم كبير معنى ، فيحاولون ستر فقرهم في الفكر بطوفان من الألفاظ الطيبة الجرس ، ويصور تعشى العيون وتبهر الأبصار ، دون أن تبين عن معنى ذي بال . ويعد هذا في علم الجمال « قبحاً لما فيه من هرج وتحكم (٢) » .

هذا إلى ما فيه من مساس بقضية الإعجاز ، إذ لو اعتدنا بالألفاظ في ذاتها لما أمكن تمييز القرآن من غيره ، من حيث الفاظ . وحول هذه المعاني تدور حجج عبد القاهر ضد اللفظيين (٣) .

فيري عبد القاهر أن إعجاز القرآن لا يتصور أن يكون في الألفاظ منفردة ، إذ هي مادة اللغة عامة ، وكانت معروفة لدى العرب ، فلا يمكن أن يكون بها (٤) تجد لهم . ثم إن الألفاظ المفردة لا يتصور أن يقع بينها تفاضل من حيث هي ألفاظ مفردة ، دون أن تدخل في تراكيب ، إلا في قولهم : « هذه مألوفة مستعملة ، وتلك غريبة وحشية ، أو أن تكون حروف هذه أخف وامتراجها أحسن .. وهل تجد أحداً يقول ، هذه اللفظة فصيحة إلا وهو يعتبر مكانها من النظم ، وحسن ملائمة معناها لمعاني جاراتها (٥) » .

(١) انظر أيضاً المرجع السابق آخر ص ١٩٤ .

(٢) أنظر :

Benedetto Croce : Esthétique, Comme Science de l'Expression et Linguistique Générale. trad. par H. Bigot, Paris, 1904 p. 91-93.

(٣) ويتبعه في هذه الحملة ضياء الدين المعروف بابن الأثير فيما سبق أن أوردناه له من نص ص ٢٤٥ من هذا الكتاب .

(٤) عبد القاهر الجرجاني : المرجع السابق ص ٣٢ - ٣٣ .

(٥) نفس المرجع ص ٣٦ .

« فلا جمال إذن في اللفظ من حيث هو صوت مسموع ، وحروف تتوالى في النطق . وإنما يكون ذلك لما بين معاني الألفاظ من الاتساق العجيب (١) » .

ودليل آخر . أن دلالة الألفاظ على معناها تحكيمية وضعية : فلو أن واضع اللغة كان قد وضع « ربح » مكان « ضرب » . لما كان في ذلك ما يؤدي إلى فساد . فليس توالى الكلمات في النطق محتاجا إلى تفكير ، ولا مستوجبا لفضل إلا من جهة معناها وتناسقها . هذا هو ما يستدعى الفكر وتتفاوت فيه (٢) العقول . فلا فضيلة للألفاظ من حيث هي ألفاظ إلا في خلوها من الغرابة ومن تنافر حروفها في النطق . وهذه ميزة سلبية ضئيلة القيمة .

فإذا كان التلاؤم في حروف الكلمات ، وخفة نطقها ، من الأمور المطلوبة البلغاء ، فهذا وجه من وجوه الفضيلة ، وداخل في عداد ما يفاضل به ، وهو راجع حقا إلى الألفاظ والتركيب من حيث نطقها ومن حيث هي ألفاظ في ذاتها : ولكن سواء من وجوه البلاغة كثير : ومن البديهي أنه لا يمكن قصر الحس عليه ، أو ادعاء إعجاز القرآن به (٣) .

فالألفاظ بمنزلة عن المزية إلا في تأليف الكلام ، وتنظيم أجزاء الصور الأدبية ، وجلاء الفكرة بوسائل الصياغة اللغوية . وهي مزايا ترجع جميعها — في رأى عبد القاهر إلى الصياغة ودلالاتها على الصور الأدبية . ولا وجه لنسبتها إلى الألفاظ من حيث هي ألفاظ ، ولا يمكن نسبتها إلى الألفاظ إلا في دلالتها على صورها ، لأنها هي وسائل التصوير للمعنى المدلول عليه بالصياغة . ولهذا الدلالة فخم القدماء شأن اللفظ ، وجعلوه قسيم المعنى ، « فقالوا : معنى لطيف ولفظ شريف » : وقالوا : « إن المعاني لا تزايد . وإنما تزايد الألفاظ » . وذلك أنه « لما كانت المعاني إنما تتبين بالألفاظ ، وكان لا سبيل للمرتب لها ، والجامع شملها ، إلى أن يعلمك ما صنع في ترتيبها بفكرة ، إلا بترتيب الألفاظ في نقطة . تجوزوا فكنوا عن المعاني بترتيب الألفاظ ، ثم بالألفاظ بحذف الترتيب (٤) » .

(١) نفس المرجع صفحة ٣٧ .

(٢) نفس المرجع ص ٤٠ - ٤١ ، ٤٢ - ٤٣ .

(٣) نفس المرجع ص ٤٥ - ٤٩ .

(٤) نفس المرجع ص ٥٠ - ٥١ .

فكما لم يرضى عبد القاهر بالرجوع إلى مجرد المعنى في تقويم الأدب . لم يقنع كذلك بالوقوف عند حدود الألفاظ من حيث هي ألفاظ ، وإنما رعى إلى ربط الألفاظ بدلالاتها في السياق من حيث تكوين الصورة الأدبية .

ثم إن اللفظ والمعنى متلازمان ، فالعملية الفكرية واحدة ، وفيها تتجلى الصورة الأدبية عن طريق صياغتها ، فإذا كانت العبارة بالألفاظ في مواقعها من الحمل ، فليس ذلك لأنها المقصودة أولاً بالفكر ، إذ لا يعقل أن يقصد أولاً إلى ترتيب المعاني في استقلال عن اللفظ ، ثم بعد ذلك يستأنف النظر في الحملة الدالة عليها ، ولا أن يقصد إلى ترتيب الألفاظ وتواليها على نظام خاص في استقلال عن الفكر . ولكن هذا الترتيب للألفاظ يقع — ضرورة — ملازماً للمطلوب الأول ، وهو المعنى المدلول عليه في الصورة (١) . وهنا يخالف عبد القاهر ما ذهب إليه ابن خلدون في دعواه أن المعنى تابع للفظ في مناصرته للفظ (٢) ، فبرى عبد القاهر أن اللفظ تابع للمعنى ضرورة ، إذ الألفاظ أوعية للمعاني . وهي أدواتنا لفهم هذه المعاني : « فإذا وجب لمعنى أن يكون أولاً في النفس ، وجب للفظ الدال عليه أن يكون مثله أولاً في النطق (٣) » ، فلا يتصور أن يعرف المرء للفظ موضعاً من غير أن يعرف معناه ، ولا أن يتوحي في الألفاظ — من حيث هي ألفاظ — ترتيباً ونظماً ، وإنما يتوخى الترتيب في المعاني ، فإذا تم ذلك تبعها الألفاظ وقفت آثارها ، « إنك إذا فرغت من ترتيب المعاني في نفسك » لم تحتاج إلى أن تستأنف فكراً في ترتيب الألفاظ . بل تجدها ترتب لك بحكم أنها خادمة ، وتابعة لها ولا حقة بها وإن العلم بمواقع المعاني في النفس ، علم بمواقع الألفاظ الدالة عليها في النطق (٤) .

ولهذا التلازم في العملية الفكرية بين الألفاظ في السياق ودلالاتها على معناها العام ، يرى عبد القاهر أنه لا يتصور بحال أن يصعب مرام اللفظ بسبب المعنى ، لأنه لا يتصور أن يحصل المرء على المعنى أولاً على حدة ثم يبحث له عن الألفاظ الدالة عليه ، إذ أن الألفاظ — من حيث هي ألفاظ — لا تطلب بحال ، وإنما تطلب من أجل المعاني في

(١) المرجع السابق ص ٤٢ - ٤٣ .

(٢) انظر ص ٢٤٦ - ٢٤٧ من هذا الكتاب .

(٣) عبد القاهر الجرجاني : المرجع السابق ص ٤٣ .

(٤) نفس المرجع ص ٤٤ .

الصياغة والسياق . فطلب المتكلم دائماً متوجه إلى المعنى الذى يريد أن يصوغه فى كلام يدل عليه . وقد تعرض له الصعوبة بسبب اللفظ : « فصعوبة ما صعب من السجع هى صعوبة عرضت فى المعانى من أجل الألفاظ . وذلك أنه صعب عليك أن توفق بين معانى تلك الألفاظ المسجعة ، وبين معانى الفصول التى جعلت أردافاً لها ، فلم تستطع ذلك إلا بعد أن عدلت عن أسلوب إلى أسلوب ، أو دخلت فى ضرب من المجاز ، أو أخذت فى نوع من الاتساع . وبعد أن تلطفت على الحملة ضرباً من التلطف (١) » ، فالعملية الذهنية يتلازم فيها المعنى والألفاظ الدالة عليه فى الحمل مؤتلفة ، وبديهي أن المطلوب المعنى ، إذ الألفاظ - من حيث هى أصوات - لا تطلب أبداً : ولكن المعانى إنما تطلب بالألفاظ من حيث دلالتها فى الصياغة : فأنت إنما « تطلب المعنى ، وإذا ظفرت بالمعنى فاللفظ معك ، وإزاء ناظرِكَ . وإنما كان يتصور أن يصعب مرام اللفظ من أجل المعنى أن لو كنت طلبت المعنى فحصلته ، احتجت إلى أن تطلب اللفظ على حدة ، وذلك محال (٢) » :

إذن فالأهمية للألفاظ فى مواقعها من الحمل ، بوصفها الوسائل التى بها يؤدى المعنى ولا أهمية لها فى ذاتها .

وإنما تظهر أهمية الألفاظ فى أداء المعانى ، ويتجلى ذلك فى تأليف الكلام وهنا تظهر مزية الصياغة وما فيها من ألفاظ فى جلائها للصورة . فالبلاغة والفصاحة ، وسائر ما يجرى فى طريقهما أوصاف راجعة إلى المعانى . وإلى ما يدل عليه بالألفاظ ، دون الألفاظ لنفسها (٣) . أى فى ذاتها دون تأليف كما بينا .

(١) نفس المرجع ٤٩ .

(٢) نفس الموضوع . وهنا يمس عبد القاهر مسألة جوهرية أشار إليها أرسطو ، هى أن عملية النطق مستلزمة - ضرورة للتفكير - (ص ٣٣ - ٣٤ من هذا الكتاب) . ويسلم العلم الحديث بأن التفكير على أية صورة - إنما يكون بالألفاظ ، حتى يفكر المرء عن صمت فى ذات نفسه . والغة هى وسيلتنا للوعى بما حولنا والتعبير عنه . يقول برجسون فى مقدمة رسالته فى الأفكار المباشرة للوعى :

Essai sur les Données Immédiates de la Conscience :

Brice Parain, op. cit. p. 14-19.

« إنما يفكر ضرورة بالألفاظ ، أنظر

(٣) عبد القاهر الجرجاني : المرجع السابق ، ص ٢٠٠ .

وإذن ليس معنى هذا إغفال الألفاظ في مواقعها من الحمل ، لأنها هي وسائل التفكير والتصوير الأدبي . وإنما حسن الدلالة وتماها ، وجلاؤها في صورة أبهى وأعجب وأكثر أثراً في النفس ، ليست سوى خصائص لا تتوافر إلا بأن يؤثر في المعنى من جهته ، ويختار له اللفظ الذي هو أنحص به واكشف عنه ، وأتم له ، وأحرى بأن يكسبه نبلا ، ويظهر فيه مزية (١) . ولا تكون المزية للكلمة إلا بحسب موقعها من الحملة . لالتئام معناها مع معنى جاراتها . ولذا تحسن الكلمة في موضع وتقبح هي نفسها في موضع آخر . وذلك كلفظة الأخدع في بيت الصمة بن عبد الله بن طفيل :

تلفت نحو الحى حتى وجدتهى وجعت من الإصغاء لينا وأخدعا (٢)

فلها فيه حسن لا يخفى ، على حين سمحت ونقلت في بيت أبي تمام :

يا دهر قوم من اخدعك فقد أضججت هذا الأنام عن خرقك (٣)

وينتج من هذا أن العبرة بالحملة لا بالكلمة المفردة ، فالفائدة مختصة بالحملة ، ولم تجز حصولها بالكلمة الواحدة ، كالإسم الواحد ، والفعل من غير إسم يضم إليه (٤) .

ومن المفردات اللغوية ما يتوارد على معنى ، وهو المترادف ، ولا يقيم له عبد القاهر شأناً كبيراً (٥) . وإنما يعنى بأن ينص على أنه لا ترادف مطلقاً في الجمل فكل تغيير في الحمل بالتقديم أو التأخير ، أو الزيادة أو النقص ، يتبعه حتماً تغيير في معنى الحمل . وهنا يربط عبد القاهر أوثق رباط بين وسائل تأدية المعنى بالكلمات ، والمعنى

(١) نفس المرحع ص ٣٥ .

(٢) الليث : صفحة المتق . الأخدع : عرق في جانب المتق : والأخدعان عرقان في الجانبين

من المتق .

(٣) الخرق (بضم الخاء والراء) : الجهل والحقق والعنف . وتقويم الأخدعين يكون بترك الكبر والعنف - والبيت المذكور في باب الاستعارات القبيحة لأبي تمام في الأمدى : الموازنة ص ٢٨٨ - وفي الصناعتين لأبي هلال ص ٢٣٥ .

(٤) عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة ص ٣١٦ - ٣١٧ ؛ وهنا يلتقى عبد القاهر مع أرسطو : إذ الكلام عند أرسطو يمثل في الحمل لا في الكلمات . أنظر ص ٢٢ - ٣٣ من هذا الكتاب والمراجع المبينة بها .

(٥) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، ص ٢٠٠ - ٢٠١ .

نفسه . وهنا ليست صياغة الأسلوب — عند عبد القاهر — مشابهة « الصياغة والتجوير » ، والتفويف والنقش وكل ما يقصد به التصوير « . وكفى ، ولكنها — مع هذه المشابهة — تمتاز بخاصة : هي أنه يتصور أن يتشابه ديباجان في النقش ، أو سواران في الصبغة ، حتى لا تستطيع التفرقة بينهما ، ولا يتصور ذلك في الكلام .. « لأنه لا سبيل إلى أن نجى إلى معنى بيت من الشعر ، أو فصل من النثر ، فتؤديه بعينه وعلى خاصيته وصنعتة بعبارة أخرى حتى يكون المفهوم من هذه هو المفهوم من تلك لا يخالفه في صفة ولا وجه ولا أمر من الأمور . ولا يغرنك قول الناس . قد أتى بالمعنى بعينه ، وأخذ معنى كلامه فأداه على وجهه ، فإنه تسامح منهم . والمراد إنه أدى الغرض : فأما أن يؤدي المعنى بعينه على الوجه الذى يكون عليه في كلام الأول ، حتى لا تعقل معنا إلا ماعقلته هناك ، وحتى يكون حالهما في نفسك حال الصورتين المشتبهتين في عينك ، كالسوارين والشنقين . ففي غاية الإحالة ، وظن يفضى بصاحبه إلى جهالة عظيمة : وهي أن تكون الألفاظ مختلفة المعاني إذا فرقت ، ومتفقها إذا جمعت وألف منها كلام . وذلك أن ليس كلاما فيما يفهم من لفظين مفردين نحو « قعد وجلس » ، ولكن فيما فهم من مجموع كلام آخر (١) . ومما سبق يبين لنا كيف كشف عبد القاهر عن نظريته في النظم .

النظم عند عبد القاهر :

يقصد عبد القاهر بالنظم صياغة الحمل ودلالاتها على الصورة ، وهذه الصياغة هي محور الفضيلة والمزية في الكلام .

ولهذا عنى عبد القاهر بشرح دلالات الألفاظ واختلافها باختلاف مواقعها في الحمل . فيما سماه النظم . وقد قام في هذا الباب بمجهود عظيم الخطر ، فهو يقصد بالنظم ما يطلق عليه الغربيون علم التراكيب (٢) ، وهو عندهم أهم أجزاء النحو . ويعرفه عبد القاهر بأنه : وضع « كلامك الوضع الذى يقتضيه علم النحو » ، ووسع عبد القاهر دائرة النحو ، فلا يقتصر على وجوه الإعراب وأنواع الحمل من إسمية وفعلية : ومن استعمال أدوات الربط المختلفة ، ولكنه يشمل ما يدرس الآن في علم المعاني من الفصل

(١) عبد القاهر الجرجاني : دلالات الاعجاز ، ص ٢٠١ - ٢٠٢ .

(٢) Syntaxe

والوصل ، والتعريف والتذكير ، والتقديم والتأخير ، والحذف ، والإظهار والإضمار ، وكثير من المحسنات البليانية والبديعية التي تضيف إلى المعنى ، كالمزاوجة بين الشرط والجزاء ، وكالتقسيم والجمع وتشبيه التمثيل (١) .

وكما أن النظم لا يظهر في الكلمة إلا بحسب موقعها في الجملة ، وبهذا الموقع تتأثر الصورة التي يهدف الأديب إلى رسمها . فكذلك الجملة لا يبين حسن نظمها إلا إذا اختلفت بدورها مع جاراتها فيما تهدف إليه هذه الحمل من معنى ، ليتألف من مجموع الحمل صورة أدبية قد أعمل فيها الفكر ، وظهر أنها صدرت عن روية وأناة ، وبدون هذا لا يكون الكلام جيداً في نظمه ، أى النظم الذى يريده عبد القاهر ، وإن حسنت ألفاظه ، وإن جادت كل جملة منه على حدة ، لأنك ترى « سبيله في ضم بعضه إلى بعض سبيل من عمد إلى لآلى فخرطها في سلك » لا يبنى أكثر من أن يمنعها التفرق ، وكن نضد أشياء بعضها على بعض « لا يريد في نضده ذلك أن تجيء له فيه هيئة أو صورة ، بل ليس إلا أن تكون مجموعة في رأى العين . وذلك إذا كان معنك معنى لا يحتاج أن تصنع فيه شيئاً غير أن تعطف لفظاً على مثله ، كقول الجاحظ : جنبك الله الشبهة ، وعصمك من الخيرة ، وجعل بينك وبين المعرفة نسباً ، وبين الصدق سبياً ، وحبب إليك الثبوت ، وزين في عينيك الإنصاف (٢) » . فمثل هذا الكلام لا مزية فيه بنظمه ، وإنما مزيته في معناه ومتون لفظه (٣) . وهو كلام لا نظم فيه ، فلا فضيلة فيه سوى الصواب والسلامة من الزيع واللحن ، ومدار الحسن هو النظم ، ولا نظم في الكلام « حتى ترى في الأمر مصنعاً ، وحتى تجد إلى التخير سبيلاً ، وحتى تكون قد استدركت صواباً (٤) » ومن هنا يظهر أن النظم — وهو مدار الحسن عند عبد القاهر — متميز عن المعنى في ذاته مجرداً ، وعن اللفظ في ذاته منفرداً ، لأنه صياغة الكلام في جمل متآزرة على جلاء الصورة المرادة .

وسبق أن نبهنا إلى أن الألفاظ — من حيث هي ألفاظ — لا يتصور حسنها إلا في مزية سلبية ضمنية هي خلوها من الغرابة والتنافر في النطق . أما الاستعارات والمجاز والمحسنات البديعية فمع جريانها في الألفاظ ، لا يظهر حسنها إلا إذا راعينا فيها وجوه

(١) المرجع السابق ص ٦٤ - ٧٦ راجع الأمثلة في الأصل ، قصداً إلى الإيجاز .

(٢) نفس المرجع ص ٧٦ .

(٣) نفس المرجع ص ٧٧ .

(٤) نفس المرجع .

الجمال في الصياغة والتصوير . ولهذا تلتقى مع ما يهدف إليه عبد القاهر من معاني « النظم » في تأليف الصورة الأدبية (١) . وقد ترجع الاستعارة إلى اللفظ من حيث دلالاته على المجاز ، دون نظم الكلام ، وفي هذه الحالة لا قيمة لها إلا في حسن موقعها من الحملة في الصياغة ، ولكن غالباً ما يضيف « النظم » إلى جمالها إذا كانت باللغة الإحكام . فالاستعارة في قوله تعالى : « اشتعل الرأس شيباً » ، جارية في لفظ « اشتعل » . ويزيد من حسنها نظم الحملة على هذا النحو ، بإسناد الفعل إلى الرأس ، وهو في الحقيقة للشيب ، وهذا وجه من وجوه حسن النظم في الكلام ، وهو متحقق دون الاستعارة في مثل : طاب عمر وعينا ، وكرم أصلاً ، وحسن وجهاً . وإنما زاد النظم من حسن الاستعارة في : « اشتعل الرأس شيباً » ، لأنه « يفيد — مع لمعان الشيب في الرأس الذي هو أصل المعنى — الشمول ، وأخذه من نواحيه ، وأنه قد استقر به وعم جملته . حتى لم يبق من السواد شيء ، أو لم يبق منه ما لا يعتد به . وهذا ما لا يكون إذا قيل : اشتعل شيب الرأس أو الشيب في الرأس .. ووازن ذلك أن تقول : اشتعل البيت ناراً ، فيكون المعنى أن النار قد وقعت فيه وقوع الشمول ، وأنها قد استولت عليه وأخذت في طرفيه ووسطه . وتقول : اشتعلت النار في البيت ، فلا يفيد ذلك « بل لا يقتضى أكثر من وقوعها فيه وإصابتها جانباً منه . فأما الشمول ، وأن تكون قد استولت على البيت وابتزته ، فلا يعقل من اللفظ ألبته (٢) » .

وبهذا لم تعد قواعد النحو لدى عبد القاهر جافة مقصورة على الإعراب كعهدنا بها ، وإنما أضحت من وسائل التصوير والصياغة ، ومقياساً يهتدى به في البراعة ، ويتفاوت في التسابق فيه الشعراء ، « وإنما سبيل هذه المعاني (النحوية) سبيل الأصبغ التي تعمل منها الصور والنقوش ، كما أنك ترى الرجل قد تهدي — في الأصباغ التي عمل منها الصورة والنقش في ثوبه الذي نسج — إلى ضرب من التخيير والتدبر في أنفس الأصباغ وفي مواقعها ، ومقاديرها ، وكيفية مزجها وترتيبها لإياها ، إلى ما لم يهتد إليه صاحبه ، فجاء نقشه من أجل ذلك أعجب ، وصورته أغرب ، كذلك حال

(١) نفس المرجع ص ٧٩ — ومثلها التجنيس ، فهو من المحسنات اللفظية . ولكن فيما يتصل بالمعنى ، وعبد القاهر يحفل باللفظ من حيث دلالاته على المعنى في السياق كما سبق ، أنظر التجنيس أمثلة كثيرة ووجوه حسناتها في أسرار البلاغة ص ١٣ .

(٢) ونظيره قوله تعالى : « وفجرنا الأرض عيونا » (دلائل الإعجاز ص ٧٩ - ٨٢) وفيه أمثلة أخرى كثيرة .

الشاعر والشاعر في توخيها معاني النحو ووجوهه التي علمت أنها محصول النظم (١) .
ويضرب صاحب (٢) الطراز مثلاً لذلك قول امرئ القيس :

فقلت ، يمين الله أبرح قاعداً ولو قطعوا رأسي لديك وأوصالي

« فإذا كان (امرؤ القيس) ملازماً لها مع تقطيع الأوصال ، فملازمها مع المحبة والألفة تكون أدخل لا محالة . وهذه الواو هي المطلعة على الأسرار ، فإذا قدر زوالها زالت البلاغة (٣) » :

ويذكر عبد القادر هذه الأبيات التي كثر ثناء النقاد عليها ، زاعمين — مع ذلك — أن ليس وراءها كبير معنى :

ولما قضينا من منى كل حاجة ومسح بالأركان من هو ماسح
وشدت على دهم المهاوى رحالنا ولم ينظر الغادى الذى هو رائح
أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا وسالت بأعناق المطى الأباطح (٤)

فيعيب على من لم ير فيها غير طلاوة اللفظ ، فيرى أن طلاوة الألفاظ فيها مقرونة بحسن النظم ، فهي لا محالة تفيد المعنى ، فتؤدي إلى تأليف الصورة المرادة : « ثم انظر : هل تجد لاستحسناتهم وحمدهم ، وثنائهم ومدحهم ، منصرفاً إلا إلى استعارة وقعت موقعها ، أو أصابت غرضها ، أو حسن ترتيب تكامل معه البيان حتى وصل المعنى إلى القلب » ، مع وصول اللفظ إلى السمع ، واستقر في الفهم مع وقوع العبارة في

(١) نفس المرجع ص ٧٠- ويبدو أن عبد القاهر كان في هذا يبذل الجهد في تجديد النحو ومنحه من القيمة ما يجب له ؛ وبخاصة بعد أن رأى جمود النحويين ومحاكاتهم اللفظية ، ووقوفهم عند حدود إعراب أواخر الكلمات . (انظر المرجع السابق ص ٢٣ - ٢٨) - وانظر كذلك الأستاذ محمد خلف الله : من الوجهة الفنية في دراسة الأدب ونقده ص ٧٨ والفصل الرابع منه كله .

(٢) وإنما ذكرنا مثلاً هنا لأنه من يتعمق رأى عبد القاهر .

(٣) يحيى بن حمزة العلوي : الطراز ج ٢ ص ٢١٣ - ٢١٤ .

(٤) انظر ص ٢٥٢ - ٢٥٣ من هذا الكتاب .

الأذن ؟ (١) .

ويشرح عبد القاهر لنا كيف أنه توافر في الأبيات حسن النظم ، فحسنت دلالات الألفاظ في مواقعها من الجمل ، وحسنت الجمل في تجاورها بعضها مع بعض ، فاكتملت فيها جودة التأليف التي تعين على توضيح الصورة واتقانها : وهى الهدف من حسن النظم كما يراه عبد القاهر (٢) :

وعلى هذا فالحسن للنظم من حيث تصويره للمعنى ، أو للصورة من حيث هي مدلول عليها في النظم ، وكما يشترط عبد القاهر لجمال الصورة الأدبية تأزر الجمل المتألفة على معنى ، كى يتم بها وضع الصورة ، فيتحقق الحسن في النظم كما رأينا . يرى أيضا أن هناك محببات تجرى في الألفاظ ، كالتطبيق والاستعارة وأقسام البديع ولكن لا من حيث هي ألفاظ — إذ أن الألفاظ من حيث هي ألفاظ لا تخرج عن أن

(١) عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة ص ١٥ - ١٦ - يقول عبد القاهر : « ان أول ما يتلصق من محاسن هذا الشعر أنه قال : (ولما قضينا من مئى كل حاجة) ؛ فعبّر عن قضاء المناسك بأجلها ، والخروج عن فروضها وسننها ، من طريق أمكنة أن يقصر معه اللفظ ، وهو طريق العموم . ثم نبه بقوله : (ومسح بالأركان من هو مسح) على طواف الوداع الذى هو آخر الأمر ، ودليل المسير الذى هو مقصوده من الشعر ، ثم قال : (أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا) ، فوصل بذكر مسح الأركان ، ما وليه من ذكر زم الركاب وركوب الركبان ، ثم دل بلفظه « الأطراف » على الصفة التى يختص بها الرقاق في السفر ، من التصرف في فنون الغزل وشجون الحديث ، أو ما هو عادة المتطرفين من الإشارة التلويح والرمز والإيحاء ، وأنبأ بذلك عن طيب النفوس ، وقوة النشاط ، وفصل الاختياط ، كما توجيه ألفة الأصحاب وأنة الأحباب ، وكما يليق بحال من وفق لقضاء العبادة الشريفة ، ورجا حسن الاياب ، وتنسم روائح الأحبة والأوطان ، واستماع الثمانى والتحايا من الخلان والإخوان . ثم زان ذلك كله باستعارة لطيفة طبق فيها مفصل التشبيه ، وأفاد كثيراً من الفوائد بلطف الوسى والتنبية ، فصرح أولاً بما أوما إليه في الأخذ بأطراف الأحاديث من أنهم تنازعوا أحاديثهم على ظهور الرواحل ، وفي حال التوجه إلى المنازل . وأخبر — بعد — بسرعة المسير ووطأة الظهر ، إذ جعل سلاسة سيرها بهم كالماء تسيل به الأباطح . وكان في ذلك ما يؤكد ما قبله ، لأن الظهور إذا كانت وطيفة ، وكان سيرها السهل السريع ، زاد ذلك في نشاط الركبان ، ومع ازدياد النشاط يزداد الحديث طيباً . ثم قال : « بأعناق الملى » . ولم يقل : بالملى لأن السرعة والبطء يظهران غالباً في أعناقها ، ويبين أمرها من هوائها وصدورها ، وسائر أجزائها تستند إليها في الحركة ، وتبنيها في الثقل والخفة — ويعبر عن المرح والنشاط إذا كانا في أنفسها بأفانيل لها خاصة في الرأس والنتق . ويدل عليه بشائيل مخصوصة في المقادير . » (عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة ص ١٦ - ١٧) .

(٢) المرجع السابق ص ١٦ - ١٨ ، ١٩ - فمبد القاهر يشئ على الأبيات من حيث تأزر ألفاظها وجمالها على تأليف الصورة الأدبية .

تكون أصواتاً لا توصف بالحسن أو القبح إلا من جهة تلاؤمها في الحروف وخفتها على السمع ، أو تنافرهما وثقلها — بل من حيث هي محسنات لفظية في الصياغة والسياق ، ومن القصور الوقوف فيها عند مجرد اللفظ ، وقد يخلو الكلام من هذه المحسنات اللفظية السابقة التي تجرى في الألفاظ من حيث (١) معانيها في الصياغة ، ولكن يتوافر فيه مع ذلك حسن (٢) النظم ، وكما أنه قد تتوافر له هذه المحسنات مع حسن النظم فيكون « قد قرس الحسن من الجهتين ، ووجبت له المزية بكلا الأمرين » . والإشكال فيها توافر له حسن اللفظ والنظم أن تجد من يعقل فيه عن حسن النظم ، فيرجع الحسن كله إلى الألفاظ من حيث معانيها من استعارة وتطبيق (= طباق) وما إليها . كما رأينا في مثال من يقف عند إجراء الاستعارة — في قوله تعالى : « واشتعل الرأس شيباً » — في كلمة « اشتعل » غافلاً عن حسن النظم فيها (٣) . وكما في قول ابن المعتز :

ولاني ، على إشفاق عيني من العدا لتجمع مني نظرة ثم أطرق

فإن القصير النظر يقصر الحسن على اللفظ . فبرى أن هذه الطلاوة إنما هي لأنه جعل النظر يجمع ، وليس الحسن لذلك ، لأنه — إذن — قصر على حسن اللفظ دون

(١) لابد أن نلاحظ هذا التقييد : « من حيث معانيها » ، وبه نوفق بين ما يفهم صراحة من كلام عبد القاهر من أن الاستعارة تجري في اللفظ ، وهي من محسناته التي تعين على تكوين الصورة ، ومع ذلك لا يحسن الوقوف عند حدودها في بيان حسن الكلام (دلائل الإعجاز ص ٧٨ - ٧٩) ، نوفق بين هذا وقول عبد القاهر في أسرار البلاغة : « وأما التطبيق والاستعارة وسائر أقسام البديع فلا شبهة أن الحسن والقبح لا يمترض الكلام بهما إلا من جهة المعاني الخاصة ، من غير أن يكون للألفاظ في ذلك نصيب ، أو يكون لها في التحسين أو خلافه التحسين تصعيد وتصويب » (أسرار البلاغة ص ١٤ - ١٥) وفهم من مثل هذا النص الأخير ، ومن تقسيم عبد القاهر للكلام إلى ماهو شريف في جوهره ، وما هو شريف بصنعة (ص ١٩ - ٢٠ من نفس المرجع أن عبد القاهر لم تكن قد نصبت عنده بصفة حاسمة نظرية النظم حين كان يؤلف أسرار البلاغة ؛ وقد رأينا في نظرية النظم أنه يول الصورة الأدبية كل حسن ، ولا يمتد بالكلام الذي لا يتأزر لتتم هذه الصورة ، ويقسم فيها الكلام إلى حسن اللفظ ومعناه وجمن لفظه — (أنظر شرحنا لنظرية النظم فيما سبق ؛ وانظر كذلك دلائل الإعجاز ص ٧٧ - ٧٩) وفرج لهذا ولأدلة أخرى يضييق المقام هنا عن ذكرها أن أسرار البلاغة سابق في التأليف على دلائل الإعجاز .

(٢) كما بين عبد القاهر في الأبيات السابقة في الجمل ، « ولما قضينا من مني كل حاجة » ، « ومسح بالأركان من هو مسح » ، « وشدت على دهم المهارى رحالنا » « ولم ينظر القادى الذى هو رائح » إلخ ... أنظر هامش ص ٢٦٧ من هذا الكتاب .

(٣) أنظر ص ٢٥٢ - ٢٥٣ من هذا الكتاب .

النظم ، وإنما حسن أليّت لحسن النظم فيه . وذلك لأنه « قال أول البيت : « وإني » حتى يدخل اللام في قوله : « لتجمع » ، ثم قوله « منى » ، ثم لأنه قال « نظرة » ولم يقل : النظر ، مثلاً : ثم في قوله : « ثم أطرق » ، وللطيفة أخرى نصرت هذه اللطائف : وهي اعتراضه بين اسم إن وخبرها بقوله : « على إشفاق عيني من العدا » .

وإن أردت أعجب من ذلك فيما ذكرت لك ، فانظر إلى قوله :

سألت عليه شعاب المحي . حين دعا أنصاره ، بوجوه كالدنانير

« فإنك ترى هذه الاستعارة — على لطفها وغرابتها — إنما تم لها الحسن ، وانتهى إلى حيث انتهى » بما توخى في وضع الكلام من التقديم والتأخير ، وتجدها قد ملحت ولطفت بمعاونة ذلك ومؤازرته لها . وإن شككت فاعمد إلى الجارين والظرف ، فأنزل كلا منهما عن مكانه الذي وضعه الشاعر فيه ، فقل : سلت شعاب المحي بوجوه كالدنانير عليه حين دعا أنصاره ، ثم أنظر كيف يكون الحال ، وكيف يذهب الحسن والحلاوة . وكيف تعدم أريحتيك التي كانت ، وكيف تذهب النشوة التي كنت تجدها (١) .

فصياغة النظم هي التي تؤثر التأثير المعتد به في « الصورة الأدبية » التي هي كالنقش والصياغة . كما سبق أن شرحنا . وإنما يعنى باللفظ في النظم لتأليف أجزاء هذه الصورة التي لا تكتمل إلا بدقة الصنع في ذلك النظم ، وباختيار الألفاظ ، ووضعها في مواضعها الملائمة لها في الحمل ، ووضع الحمل بعضها إلى جانب بعض ، ليشاكل بعضها بعضاً ، فيتم تأليف هذه الصورة . وقد عبر عن هذا صاحب المثل السائر — وهو في رأينا ممن تابع عبد القاهر في نظريته في النظم — أى في الاعتداد بالصياغة من حيث دلالتها على المعنى ، فقال : « اعلم أن العرب كما كانت تعتنى بالألفاظ فتصلحها وتهذبها . فإن المعاني أقوى عندها ، وأكرم عليها ، وأشرف قدراً في نفوسها : فأول ذلك عنايتها بألفاظها ، لأنها لما كانت عنوان معانيها ، وطريقها إلى إظهار أغراضها ، أصلحها وزينوها وبالفوا في تحسينها ، ليكون ذلك أوقع لها في النفس ، وأذهب بها في الدلالة على القصد . ألا ترى أن الكلام إذا كان مسجوعاً لد لسماعه فحفظه ، وإذا لم يكن مسجوعاً لم يأنس به أنسه به في حالة السجع ؟ فإذا رأيت العرف قد أصلحوا ألفاظهم وحسنوها . ورققوا حواشيها وصقلوا أطرافها ، فلا تظن أن العناية إذ ذاك إنما هي

بألفاظ فقط ، بل هي خدمة منهم للمعاني . ونظير ذلك إبراز صورة الحسنة في الحلل الموشية والأثواب المحبرة ، فلنا قد نجد من المعاني الفاخرة ما يشوه من حسنه بدادة لفظه وسوء العبارة عنه (١) .

والوصول إلى هذه الصورة قد يكون بنظم الألفاظ وحدها ، وذلك إذا كان الكلام جاريا على الحقيقة . وفي هذه الحالة يكون الانتقال مباشرة من الألفاظ إلى معانيها الموضوعية . ولا تفاضل في العبارات في التصوير — إذن — في رأى هؤلاء ، إذا اختلفت مفرداتها ، حين تكون هذه المفردات من قبيل المترادف : « فلو أن قاتلا قال : رأيت الأسد ، وقال آخر : لقيت الليث ، لم يجز أن يقال في الثاني إنه صور المعنى في غير صورته الأولى ، ولا أن يقال : أبرزه في معرض سوى معرضه ، ولا شيئا من هذا الجنس . وجملة الأمر أن صور المعاني لا تتغير بنقلها من لفظ إلى لفظ ، « حتى يكون هناك اتساع ومجاز ، وحتى لا يراد من الألفاظ ظواهر ما وضعت له في اللغة ، ولكن يشار بمعانيها إلى معان أخرى (٢) .

وفي الحال الأخيرة — وهي دلالات الكلام بضروب المجاز من كناية واستعارة وتمثيل — لا يصل المرء إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده ، « ولكن يدلك اللفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللغة ، ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض (٣) » . ففي قولهم : « كثير رماد القدر » أو قولهم : « بلغني أنك تقدم رجلا وتؤخر أخرى » ، وكذا : « رأيت أسدا » تريد به رجلا شجاعا ، في ذلك كله تنتقل من دلالات الألفاظ الوضعية إلى المراد ، وهو معنى الكرم في التعبير الأول ، والتردد بين أمرين في التعبير الثاني ، وتشبيه الشجاع بالأسد على سبيل المبالغة في عدم التمييز بينهما في التعبير الثالث ، وفيها جميعها ينتقل المرء من اللفظ إلى المفهوم ، وهو المعنى الوضعي للغة ، ثم من هذا المعنى إلى معنى المعنى . والمعنى الأول — وهو المجازى — بمثابة الوشي والكسوة للمعنى الثاني الذي قصد إليه عن طريق معنى المعنى . والمعنى الثاني هو الذي كسى ذلك الوشي المجازى ، وحلى به (٤) . وهذا كله ما لم

(١) نصر الله بن محمد بن عبد الكريم (المعروف بابن الأثير) المثل السائر ص ٢١٢ .

(٢) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ص ٢٠٤ .

(٣) نفس المرجع ص ٢٠٢ .

(٤) نفس المرجع ، ص ٢٠٢ — ٢٠٤ .

بتغير النظم ، بتقديم أو تأخير ، أو زيادة أو نقص .. فإذا تغير ، فلا بد أن يتأثر المعنى وتأثر الصورة (١) .

والصورة الأدبية التي يتعاون في تأليفها المجاز والنظم هي مدار الحسن عند عبد القاهر ، كما رأينا . فهل يقف عبد القاهر في تقويم الصور الأدبية عند حدود الجمال المحض ، دون قصد إلى شرف المعنى في ذاته ؟ يبدو أن الأمر كذلك . فقد نعى عبد القاهر على من يرون الحسن في الحكمة السائرة ، والخلق السائد ، لا يتجاوزون هذه الحدود (٢) . ولم يذكر عبد القاهر سوى الصورة الأدبية أساسا للحسن ، وهي التي يتوافر فيها حسن النظم ، سواء اشتملت على حكمة أم لا . ولا يشترط عبد القاهر غاية اجتماعية أو خلقية للكتاب . ومتى حسنت الصورة الأدبية باستكمال حسن النظم ، وحسن الألفاظ في مواقعها ، فقد حسن الكلام (٣) .

حقا قد مدح عبد القاهر الشعر بأنه كان ديوان الحكمة عند العرب ، ومجنى ثمر العقول والألباب ، وأنه الذي قيد على الناس المعاني الشريفة (٤) .. وقد قسم معاني الكلام إلى ما هي شريفة في الجوهر وشريفة في الصنعة ، وأن الأولى خير من الثانية (٥) ولكنه يعود فيرى أنه ليس على الشاعر أو الرواي عيب إلا في القصد : فرب هزل صار أداة في جد ، وكلام جرى في باطل ثم أستعين به على حق ، كما أنه رب شئ - خسيس توصل به إلى معنى شريف . وقد استشهد عمر - حين أراد أن يقسم حللا أتت له من اليمن بين الصحابة - ببيتين لعمارة ابن الوليد :

أسرك لما صرع القوم نشوة خروجي منها بما لا غير غارم
بريثا كأني قبل لم ألك منهم وليس الخداع مرتضى في التنادم

(١) المرجع السابق ص ١٩٤ - ١٩٥ و ص ٢٦٤ - ٢٦٨ من هذا الكتاب .

(٢) أنظر ص ٢٥٦ - ٢٥٧ من هذا الكتاب .

(٣) ولهذا حكم بحسن الصورة في أبيات : « ولما قضينا من مئ الخ أنظر ص ٢٦٨ - ٢٦٩ من هذا الكتاب .

(٤) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ص ١٢ .

(٥) أسرار البلاغة ص ١٩ - ٢٠ - أنظر تمليقنا على الهامش رقم (١) من هذا ص ٢٦٦ من الكتاب .

يريد بهما ألا يخذع في عدل القسمة ، وهو معنى حق : على أن أبيات ابن الوليد قد قالها في مجلس شراب خمر . وعلى العكس رب كلمة حق أريد بها باطل ، فاستحق عليها الذم ، إذن فالكلام في ذاته يحكم بجماله على حسب صورته الأدبية ، وأما استعماله فيتغير من موقف إلى موقف ، ومن قصد إلى قصد ، فيحسن هو - بحسب القصد - في حال ، ويسوء هو نفسه (١) في حال أخرى . فلا ينبغي أن يتوقف الحكم على الكلام - إذن - إلا على القدر الدائم له ، وهو جمال الصورة الأدبية .

ولا يشترط عبد القاهر سوى صدق الكاتب في تعبيره ، فهو يرجح رأى القائلين بالصدق . والصدق - وهو القدر الجوهرى المشترك بين الفن والخلق - لا بد منه لاعتبار العمل الفنى ، مهما اختلفت المذاهب في الأدب ورسالته (٢) . على أن عبد القاهر كان يترجح أحيانا بين ضرورة الصدق ، وبين مجازاة الآخرين في تحييد الإبداع والإغراب على حساب الصدق ، كما رأينا فيما سبق (٣) .

وعلى الرغم من أصالة عبد القاهر فيما سقناه له من آراء في النظم ، قد تأثر بآراء كثير من سابقيه ، وحدا حدوهم في الاعتداد بالصياغة ، وأنها نظير التصوير والنقش (٤) وكانت جل أفكاره دائرة حول هذه الصياغة . وقد أفاد إفادة كبيرة من أنصار أصحاب اللفظ وترجيحه على المعنى ، وبخاصة الجاحظ ، ففى كتب الجاحظ ، بذور لأنكار عبد القاهر جميعها ، ولكن تجلت أصالته بعد ذلك فى ثورته على معاصريه : ممن اشتطوا فى نصرة اللفظ حتى غفلوا به عن الغاية ، وممن اعتدوا بما يروقه من معنى أو من حسن مجازى فى الألفاظ ، مغفلين أمر الصورة الأدبية . وكان لعبد القاهر فضل لا يدانيه فيه ناقد عربى فى توثيق الصلة بين الصياغة والمعنى ، وفى الاعتداد فى ذلك بالألفاظ من حيث دلالتها وموقعها ، مجازية كانت أم حقيقية ، وبيان تأثيرها فى تأليف الصورة الأدبية . وبالرغم من أن عبد القاهر قد ثار على اعتبار الألفاظ من حيث هى ألفاظ ، لم يدانه ناقد عربى فى بيان قيمة الألفاظ وصلتها بعملية الفكر اللغوية ، وتأثيرها فى الصورة الأدبية ، وله فى هذا الميدان ، وفى النقد بعامه ، أصالة جديرة بالتنويه بها .

(١) نفس المرجع ص ١١ - ١٢ - ويبدو أن هذا ما انتهى إليه عبد القاهر .

(٢) انظر ص ١٧٠ - ١٧٢ من هذا الكتاب .

(٣) راجع ص ٢٢١ - ٢٢٢ من هذا الكتاب .

(٤) راجع ص ٤٢ - ٤٣ ، ١٥٥ - ١٥٦ - ٢١١ - ٢١٤ ، ٢٤٥ - ٢٤٦ من هذا الكتاب .

وكان الدافع الدينى جلياً عند عبد القاهر فى بحثه فيما بحث فيه من قبله من نقاد العرب فيما سموه : اللفظ والمعنى . وكانت معايير هؤلاء النقاد فى حسن اللفظ والمعنى مختلفة كما رأينا . فبعضهم يعد حسن الكلام فى معناه ، ويقصد بالمعنى الحكمة أو الطرفة ، أو التعبير عن خلق (١) سائد . وآخرون يرون فى المعنى أنه ما تم به المقصد (٢) من الكلام . وقد عزا الجاحظ الحسن للالفاظ ، ولكن يفهم من كلامه فى مواضع مختلفة أنه يقصد الصياغة ، وملاءمة الالفاظ لتصوير المعنى ، كما بينا ذلك من قبل (٣) . وهذا معنى قريب كل القرب مما أراده عبد القاهر فى نظرية النظم التى شرحناها . فيها يولى عبد القاهر الصياغة كل الأهمية . من حيث تصويرها للمعنى . واستعانتها فى ذلك بالالفاظ فى صلتها بعضها ببعض فى داخل الحملة الواحدة ، ثم بالحمل فى تعاونها على تأليف الصورة . فالالفاظ عند عبد القاهر لا قيمة مما فى ذاتها على انفراد ، وإن كانت هى المواد الأولى التى تتكون منها تلك الصورة . وهى فى مواقعها من الحمل توصف بالحسن والقبح . ولكن يراعى فى تقويم الحسن والقبح أثرهما فى مجموع الصورة وفى هذه الصورة يتمثل المعنى الذى يهدف إليه الكاتب عن طريق تصويره بالالفاظ . أما المعنى فى ذاته — مجرداً من ملابساته فى الصياغة — فأمر عام غامض يمكن أن يبرز فى صور لا عداد لها ، ولا يصح أن يتفاضل به كلام على كلام . وبهذا تكون قد نضجت فى بحوث عبد القاهر مسألة الصياغة والمعنى أو الشكل والمضمون ، أو الفكر وقالها الفنى ، وإن كان عبد القاهر — شأنه فى ذلك شأن نقاد العرب — لم يقصد إلى الفكرة فى وحدة العمل الفنى بوصفه كلا . وإنما قصد إلى الصورة الأدبية المفردة التى يتكون العمل الأدبى من مجموعة منها .

ومسألة المادة والشكل ، أو المضمون والشكل ، استنفدت كثيراً من جهد الباحثين فى علم الجمال . فهل ينحصر الجمال فى المضمون وحده ، أم فى الشكل وحده ، أم فى المضمون والشكل كليهما ؟ .

والذى يجب مراعاته أولاً هو تحديد ما يراد بالمضمون والشكل عند فلاسفة علم الجمال . فقد يريد أحدهم بالمضمون ما يريده الآخر بالشكل . وأقرب الآراء الجمالية

(١) انظر ص ٢٤٣ وهامشها من هذا الكتاب .

(٢) انظر ص ٢٥٤ - ٢٥٥ وهامشها من هذا الكتاب .

(٣) انظر ص ٢٥٦ - ٢٥٧ من هذا الكتاب .

إلى الإدراك العربى ما كان عند « بندتو كروتشيه » من علماء الجمال الإيطاليين ، حيث يقصد بالشكل قوة التعبير والقدرة الممثلة للأشياء ، أو المصورة لها ، بتكوين الإحساسات والمشاعر فى خلق الفنان (١) . والعملية الفنية لا يتصور فيها الفصل بين وضوح الصورة الفنية والتعبير عنها بالرسم أو النحت أو الكلام . فليس صحيحاً ما نسمعه ممن يزعمون أن لديهم أفكار كثيرة هامة ، ولكنهم لا يصلون إلى التعبير عنها ، فى الحقيقة لو كانت لديهم هذه الأفكار لصاغوها فى كلمات جميلة عذبة فى المسامع ، فدلوا بذلك عليها . فإذا بدت الأفكار مستعصية هزيلة ، حين يريدون التعبير عنها ، فذلك لأنها واهنة هزيلة فى وضوحها فى أذهانهم . وليست الأشياء والصور من الوضوح فى ذهن العامة مثل ما هى من الوضوح فى ذهن الفنان . وليس من الحق أن يقال إن كل الناس يستطيعون أن يتخيلوا الصور التى رسمها « رفائيل » أو المعانى التى تحدث عنها « دانته » . فإن الفنان يرسم بذهنه كما يصور الشاعر بفكره . وإدراكهما عميق شامل لا يتاح لكثير من الناس (٢) .

و « بندتو كروتشيه » يحدد المضمون بأنه الأحاسيس ، أو الناحية الانفعالية قبل صقلها صقلاً جمالياً ، وأما الشكل فهو صقلها ، وإبرازها فى تعبير عن طريق النشاط الفكرى ، وعلى هذا يأبى بندتو كروتشيه أن تكون الحقيقة الجمالية محصورة فى المضمون أى فى مجرد الإحساسات ، كما يأبى أن تكون كذلك فى مجموع الشكل والمضمون ، أى فى الإحساسات مضافاً إليها تعبيرات ، لأن قوة التعبير لا تضاف إلى حقيقة الإحساسات ، وإنما تصقل الإحساسات وتتكون بوساطة تلك القوة ، وتظهر الإحساسات فى التعبير . كما يوضع الماء فى المصفاة ، فيبلى من الناحية الأخرى هو هو . ولكنه مختلف أيضاً : ومن هنا كانت الحقيقة الجمالية هى « الشكل » ولا شئ « سواه » . ولا قيمة فى الشكل عند « بندتو كروتشيه » بالكلمات مفردة من حيث هى مادة التعبير . ولا من حيث الحرس والصوت منفصلين عن المعنى والصورة (٣) .

(١) Benedetto Croce : l'Esthétique, op. cit. p. 93-94.

(٢) المرجع السابق ص ٩ - ١١ قارنه بعبد القاهر فى التلازم بين الألفاظ والمعانى فى عملية الكتاب وتصويره فيما قلنا من شروح .

(٣) قارنه بعبد القاهر حيث لا يعتد بالألفاظ من حيث هى أصوات فيما شرحنا من رأيه فيما سبق ص ٢٥٩ - ٢٦١ من هذا الكتاب .

وليس معنى هذا أن المضمون فضلة ، إنما هو نقطة البدء الضرورية للتعبير ، ولكن ليس هناك من فاصل بين خصائص المضمون وخصائص التعبير . بحيث يمكن الانتقال من أحدهما إلى الآخر (١) : « قد يكون المضمون هو ما يمكن تحويله إلى شكل ، ولكن ما لم يوضع في الشكل ، لا تكون له صفات محدودة ، فلا نعلم عنه شيئاً ، ولا يصير مضموناً جمالياً قبل . وإنما يصير كذلك بعد وضعه عملاً في تلك الصورة (٢) .

وأهمية المضمون — في رأى بندتو كروتشيه — تنحصر في التعبير عنه ، أى في وضعه في شكله الجمالى ، ولا قيمة له فيما وراء ذلك . فلا ينبغي أن يقوم — من الناحية الفنية — على أساس نفسه ، أو قيمته الاجتماعية . وفي هذا ما فيه من إقرار الحرية للفنان . وهذه الحرية — مهما اتسعت حدودها — مبدأ خلقى كذلك ، ولكنه ضرورى للفن . وليس معنى هذه الحرية إعفاء الأديب من المسئولية إذا استغل الغرائز الدينية والغايات المسفة لدى الدهماء ، وهذا الإسفاف نفسه غريب عن الفن الذى هو طاهر في ذاته ، ولكن مسئوليته يحددها القانون في ذلك — شأن الفنان شأن أى إنسان آخر (٣) .

ولكن بندتو كروتشيه لا يرى مندوحة للفنان عن الصدق ، أى تعبير الكاتب عن ذات نفسه وما في فكره . ولكنه يفرضه عليه باسم الجمال ، لا باسم الخلق ، إذ لا يقصد إلى مراعاة الكاتب للقانون الخلقى ، وإنما لمراعاته للواجب الفني في صدق التعبير وقوته ، ودلالته على ما في نفسه من معان أيا كانت : « فإذا كان مفهوم الصدق الواجب الخلقى في ألا يغش الفنان جاره ، فالصدق — في هذه الحالة — غريب عن الفنان ، لأنه لا يندفع أحداً ، وإنما يصور ما سبق أن كان في تفكيره . فإذا كان في تفكيره الخداع والكذب ، فإن الصورة التي يمنحها هذه الحقائق لا يمكن أن تكون خداعاً أو كذباً ، لأنها صورة جمالية ، فالفنان يظهر جانبه الآخر ، إذا كان مهرجاً كذاباً خبيثاً ، وذلك إذا عكس هذا الجانب في صورة فنية ، أما إذا أريد بالصدق حقيقة التعبير عما في النفس وقوته . فمن الواضح أن هذا المعنى الثانى لا صلة له بالإدراك الخلقى . فالقانون الخلقى والجمالى المشترك يتحلى لنا — في هذه الحالة الأخيرة — في

(١) المرجع السابق ص ١٦ - ١٧ قارنه بمبدأ القاهر ص ٢٦٠ - ٢٦٣ من هذا الكتاب .

(٢) نفس المرجع ص ١٧ .

(٣) نفس المرجع ص ١٧ ، ١١٢ - ١١٣ - ولنا إلى هذا الاتجاه عودة في أهداف الأدب وفلسفته في النقد الحديث ، الباب الثالث من هذا الكتاب .

كلمة مستعملة في علم الأخلاق وفي علم الجمال في وقت معا (١) . وفي هذا لا تنقيد حرية الفنان إلا في صدق تعبيره وقوته . وفي هذه الوجهة يكاد يلتقي عبد القاهر مع كروتشيه ، كما أنهما يتحدثان كلاهما في توثيق الصلة بين الشكل والمضمون ، على نحو ما رأينا .

ومن علماء الجمال من يقصدون بالمضمون التعبير ، أو الحقيقة النفسية المتجلية في التعبير . (وهو ما يقصده « كروتشيه » ومن نحو نحوه بالشكل) ، ويقصدون بالشكل المادة الغفل للتصوير الفني ، كالرخام مثلاً للنحت ، والألوان للتصوير ، والإيقاع للموسيقى ، والأصوات للكلمات ، (وهي ليست شيئاً يعتد به عند كروتشيه » (٢) . ويندرج في الشكل عند هؤلاء الحقائق الطبيعية إذا أضيفت إلى المضمون . وعندهم أن القبيح في علم الجمال ، هو اللجوء إلى الثروة اللفظية ، وتنميق العبارات ، في بهرج لا يحتوى على شيء يعتد به .

ولإنما ذكرنا من نقد بندتو كروتشيه ما يتصل اتصالاً وثيقاً بنقد عبد القاهر ، لنوضح فضل عبقرية عربية انتهت بعمق نظراتها في النقد الأدبي إلى نتائج عالمية ذات قيمة خالدة ، ولها صلة بفلسفة الجمال في النقد الحديث . وعلمنا أن نوضح معالم هذه الفلسفة الجمالية ، نقدم بها لنظريات النقد الحديث في أهم الأجناس الأدبية المعاصرة . وهذا موضوع الباب الباقي لنا في هذا الكتاب .

(١) نفس المرجع ص ٥٣ .

(٢) انظر :

الباب الثالث

الفصل الأول

رأسس الجمال الفلسفية للنقد الحديث .

يقسم علماء الجمال الاتجاهات الفلسفية - في الأدب والفنون - إلى قسمين كبيرين يندرج أولهما تحت النزعة المثالية ، والثاني يسمونه الاتجاه الواقعي . وهذا التقسيم فلسفي لا أدبي . وإن ترك آثاره في المذاهب الأدبية والنقدية الحديثة :

فكان من نتيجة الفلسفة المثالية أن وجد - في الأدب - مذهب الفن للفن ، كما كان نتيجة لها أيضا أن وجد - في النقد - المذهب التأثري ، نزعة الأسلوبين الخاص التي تمثلها : مدرسة النقد الحديث الأمريكية .

وأثرت الفلسفات الواقعية في نشأة الواقعية الاشتراكية الأوروبية ، والمادية ثم مذهب الالتزام في النثر دون الشعر عند الوجوديين . والاتجاه الجمالي والواقعي في صراع دائم ، ولكنهما غالباً ما يتكاملان لدى كبار النقاد ، إذا نظرنا إلى ملابس عصرهم :

فليس من بين المذاهب الأدبية أو النقدية ما يسمى المذهب المثالي . ذلك أن الأدب في جميع مذاهبه - من كلاسيكية ورومانتيكية وواقعية ووجودية - ليس ميدانه التجريد ، إذ أنه يصور الأفكار والمشاعر والتجارب في صور تنبض بالحياة . وخاصته أنه ينزل هذه الأفكار والمشاعر من عالم التجريد إلى عالم التجسيد ، بالوسائل الفنية الخاصة به ، ليوحى بعد ذلك بأعمق الأفكار إجماع .

فمن جهة نستطيع أن نقول : لا مثالية في الأدب ، إذا أخذنا المثالية في معناها التجريدي ، ولكن - من جهة أخرى - لنا أن نقول إن الأدب أو الفن - في جميع مذاهبه - مثالي ، إذا فهمنا أن المثالية لا تقف عند حدود الواقع ، بل تتجاوزه دائماً ، والواقعيون مثل غير الواقعيين في هذا الأمر ، إذ أن الواقعيين يصورون الشر في الواقع رغبة في تغيير هذا الواقع أو الثورة عليه . وهم يشبهون - من هذا الجانب -

الرومانتيكيين الذين يهربون من الواقع في عالم أحلامهم ضيقاً بالواقع ، ويشبهون كذلك دعاة الفن للفن الذين يفتنون في تصوير ما يروعههم قصداً إلى غاية تتجاوز الواقع في صورة من الصور .

على أن من المقطوع به أن كتاب الواقعية لا يقتصرون على نقل الواقع ، بل إن لهم أصالتهم في الاختيار من هذا الواقع لغاية اجتماعية وإنسانية . ويقول زولا — صاحب المذهب الطبيعي — إن دعوته مثالية ، ترمى إلى مثال ، لا عن طريق الحلم بعالم أفضل كما يفعل الرومانتيكيون ، بل عن طريق البدء بالواقع (١) ويصرح بلزاك — رأس الواقعيين الأوروبيين في مجموعة قصصه : « الملهة الإنسانية (طبعة عام ١٨٤٣) أن له — من وراء التصوير الواقعي — غاية خلقية ، هي إيقاظ روح الفرد ، والتعالى بخلق المجتمع ، وإذن تكون تسمية الأدب أو النقد بالمثالي أو غير المثالي تسمية مضللة .

على أنا سنتبع — في هذا الفصل الذي نعرض فيه لفلسفة الجمال — التقسيم الفلسفي — لا الأدبي . إلى فلسفة مثالية للجمال ، وفلسفته واقعية ، لأننا هنا في مجال فلسفي .

وفلاسفة الجمال يدخلون في مفهوم المثالية جميع فلسفات الجمال قبل المذاهب الواقعية ، كما يدرجون فيها كذلك مذهب الفن للفن ، والمذهب الرمزي ، إذ أن هذه المذاهب لا تغني بالواقع الحاضر ، وإذا صورته فلا تقصد إلى تغييره تغييراً ثائراً كما يريد الواقعيون .

ولا ريب أن المذاهب الواقعية لم تنشأ فجأة ، بل لها بذور نمت في الأدب والنقد من قبلهم . ومظهرها ربط الأدب بالواقع أو بالغاية في صورة من الصور .

فقد رأينا في الباب الأول كيف ارتبط الأدب بغاية خلقية مباشرة عند أفلاطون ، وغير مباشرة عند أرسطو (٢) .

E. Zola ; Le Roman Experimental, P. 40-42

(١) .

Les Romanciers Naturalistes ; P. 70

وكذا كتابه الآخر :

(٢) انظر صفحات ٢٦ - ٢٨ ، ٧٢ - ٧٨ من هذا الكتاب .

وقد حرص الكلاسيكيون على الغاية الخلقية للأدب . فأدب الكلاسيكيين « يتتصر فيه الحق على الباطل ، ويقوم فيه كل من الشر والخير تقريباً دقيقاً » (١) ويقول لابروير الكلاسيكي : « حينما تسمو القراءة بفكرك . وتلهمك مشاعر النبيل وعلو الهمة ، فلا تبحث عن قاعدة أخرى للحكم على الكتاب ، فهو حينئذ طيب ، خرج من يد صناع (٢) » . ولكن الخلق هنا يتبع مبادئ عامة ، كما يعالج الأدب مواضيع صالحة لكل زمان ومكان . بحيث لا تمس النظم السائدة لدى سواد الكلاسيكيين . ولهذا كان الأدب الكلاسيكي أدبا محافظا ، جامدا في مضمونه . فكان أدب هؤلاء ونقدهم — وإن راعى الخلق التقليدي دون ما أراده الواقعيون . وعند الكلاسيكيين أن الجمال هو هو في كل زمان ومكان ، كما أن النظم المستقرة لديهم في عالمهم ليس في الإمكان أبدع منها ، وإن قصدوا أحيانا إلى ترقيةها أو ترميمها .

وفي أواخر العصر الكلاسيكي خطت الفلسفة الجمالية خطوات واسعة فمهدت — من ناحية — للثورة الرومانتيكية على أسس جمالية جديدة .

والرومانتيكية مذهب ثائر ، وهو طليعة المذاهب الحديثة (٣) ، وفي الرومانتيكية تراءت اشتراكية على نحو ما ، في دعوة « سان سيمون » وأتباعه ، على الرغم من ، طابعها الحالم ، ولكنها مهدت للزعة الواقعية . وللرومانتيكية كذلك طابع مثالي مبني على أسس جمالية ، منها نسبية الجمال ، واستقلال الجمال ، كما دعا إلى ذلك « ديدرو » ، ثم « كانت » .

وقد أثر كانت — بعد ذلك — في مذهب الفن للفن وفي نقاد ذلك المذهب أبلغ تأثير ، وبلغت الزعة الجمالية قمة تأثيرها في نقد بندتو كروتشي ، وفي الرمزيين ، وفي مدرسة النقد الحديثة الأمريكية ، وكان من ثمرات الزعة الجمالية أن قام المذهب التأثري في النقد .

ونما — في نفس الوقت — الاتجاه الواقعي ، الذي وجدت بذوره الأولى لدى ديدرو ، وفي بعض آراء هيجل ، ثم في الفلسفات الواقعية والتجريبية .

Boileau : Epitres, IX, Vers 48-49 (١)

La Bruyère : les Caracteres, 1, 31 (٢)

(٣) أنظر كتابي : الرومانتيكية : الباب الثالث كله .

ولاختلاط الآراء المثالية أو المحافظة بالآراء الواقعية لدى رواد الانجائين ، رأينا أن نعرض آراء أولئك الفلاسفة الرواد للفلسفة المثالية ، ثم من تلاهم من أصحاب النزعات الحمالية حتى العصر الحديث . موجزين القول في صداها في النقد ومذاهبه ، لكي نتحدث عقب ذلك في المذاهب الواقعية من أوروبية ومادية ، ووجودية ، حتى نستخلص من هذه الدراسة الفلسفية نتائجها في المعايير الحمالية العامة المشتركة بينها جميعاً . ولهذا سنبدأ بالحديث عن الفلاسفة الذين مهدوا للنظريات الحديثة على حسب منهج تاريخي ، وهم « ديدرو » ، و « هيغل » ، و « كانت » ، مشيرين إلى أثرهم في النقد ومدارسه ، وذلك في حديثنا في الفلسفة المثالية — لننتقل عقب ذلك إلى المذاهب الواقعية ، ثم نختم بعرض النتائج الحمالية العامة لهذه الدراسات الفلسفية .

١ - الفلسفة المثالية

لهذه الفلسفة روادها ودعاتها . وسنعرض آراءهم في علاقة الجمال بالمتعة ، وفي طبيعة الجمال ، وفي التفريق بين الجمال والمنفعة في عالم المادة ، لنبين وظيفة الجمال الفنية ، ثم علاقة المتعة الحمالية بالنفس والإرادة .

١ - ويعد الكاتب والفيلسوف الفرنسي : ديدرو (١٧١٣ - ١٧٨٤) من أوائل من عالجوا هذه المسائل على نحو مهد للنظريات الحديثة بعده . فهو لم يتبع أفلاطون في تفسير الجمال تفسيراً ميتافيزيقياً ، على حسب انعكاس الجمال الأزلي في الأشياء ، وتفاوتها في حظها من الجمال بمقدار هذا الانعكاس فيها ، ودلالة الجمال في الأشياء على مثالية الجمال الخالد ، كما شرحنا من قبل في فلسفة أفلاطون ، إذ لم يعد لهذا التفسير الميتافيزيقي من قيمة في نظر ديدرو . وقد استعرض ديدرو مسألة الجمال واختلاف الناس فيه ، على حسب أعمارهم ، أو على حسب العصور ودرجات المدنية منذ أقدم عهود الإنسانية حتى اليوم . وفي هذا أدرك ديدرو — إدراكاً غير محدد المعالم — تأثير العصور التاريخية ودرجة المدنية فيها في إدراك الجمال وتحديد معناه (١) . وفي هذا خروج على ما كان قد استقر عند الكلاسيكيين من إطلاق معنى الجمال وعمومه .

(١) انظر :

Diderot : Traité du Beau, Essai sur la Peinture, dans : Oeuvres éd. de la Pléiade, p. 1134, 1166.

وقد أقام ديلرو معنى الجمال على إدراك العلاقات بين الأشياء والأجزاء ، فعنده أن الجميل « هو الذى يحتوى - فى نفسه وفى خارج نطاق الذات - على ما يثير فى إدراك المرء فكرة العلاقات ، والجميل بالنسبة لى هو الذى يثير هذه الفكرة (١) » . ثم يفرق بين ما هو جميل وما هو لذيذ ، فيخرج من نطاق الجمال ما يصل إلى إدراكنا عن طريق حاستى الذوق والشم كالأطعمة والروائح ، فإن إدراك العلاقات فيها لا يوصف بالجمال ، وإنما يقال إنها لذيدة ، وطيبة ، إذا استطابها . ومعنى العلاقات أننا لا نستطيع أن ندرك الجمال فى الشيء دون أن نقف على ما يحفه من قرائن أخرى . فى الأدب - مثلاً - لا ينبغي أن نقول إن الكلمة أو الحملة جميلة ، دون أن نقف على موقعها فى الحمل ، وفى القصة أو المسرحية أو القصيدة ، وفى الموقف العام ... وأما هى فى ذاتها فلا ينبغي أن توصف بجمال أو قبح ، إذ بدون الوقوف على العلاقات لا يمكن أن نحكم على النظام والتناسب ، والتناسق والملاءمة ، وهى المعانى التى تدفعنا إلى إدراك الجمال فى الشيء الجميل (٢) . وإذن لا وجود لشيء جميل جمالاً مطلقاً .

على أن هناك من الأشياء ما هو جميل فى ذاته ، وهو ما يثير فكرة الجمال عن طريق إدراك العلاقات . فالأشياء الجميلة فى ذاتها لا تحتاج إلى من يتأمل فيها كى يوجد فيها صفة الجمال عن طريق تأمله لها ، بل هى جميلة وجد الناس أم لم يوجدوا . فاللوحات الفنية فى متحف « اللوفر » - مثلاً - جميلة فى ذاتها تأملها الناس أم لم يتأملوها ، حتى لو لم يرها إنسان ، ويقصد بالناس من هم على قدر من الخبرة والمدنية ، ومن قاموا بتجارب فنية فى دراسة العلاقات بحيث يمكن أن تثير فيهم هذه اللوحات مثلاً فكرة الجمال ، إذ من المقصور أن لا يعدها آخرون جميلة ، أو يعدوها قبيحة ، لأنهم ليست لهم دراية أو دراسة تمكنهم من الإدراك الحالى .

ثم هناك الجمال المدرك أو الخاص النسبي ، وهو ما يقف عليه المرء فعلاً ، ويضعه فى موضعه الملائم له من عمله الفنى . مثلاً : حين يختار الرسام لوحته ، لا يلجأ إلى أجمل الأشياء فى الطبيعة ليرسمه ، ولكنه يلجأ إلى ما يلائم منظره وموضوعه ، فقد

(١) نفس المراجع السابق ص ١١٢٦ .

(٢) المرجع السابق ص ١١٢٦ ، ١١٢٩ - ١١٣٠ ، قازنه بما يفهم من نظرية عبد القاهر الجرجاني فى النظم كما شرحناها فى هذا الكتاب . فهى قائمة على العلاقات بصفة عامة فى حدود الصورة الأدبية الجزئية كما بينا ص ٢٦١ وما يليها من هذا الكتاب - ثم بأرسطو ص ٧٩ - ٨٠ من هذا الكتاب .

يصور في لوحته شجرة السنديانة مثلاً ، ويترك الورود . والورود في الطبيعة أجمل من السنديانة ، ولكن السنديانة في لوحته أجمل للماءمتها . ويقاس على ذلك التشبهات والصور في الأدب ، لانتشار على أساس جمالها في ذاتها ، ولكن لما يتطلبه موقعها من جملة العمل الأدبي . وكل شيء على حسب درجته النسبية هذه ، كما أنه كذلك في أشكال الطبيعة متى تمثلها الفنان ، حتى إن الأشكال التي تبدو قبيحة في الطبيعة هي في الحقيقة جميلة في موقعها (١) .

والعمل الفني — عند ديدرو — ينبع من الواقع ، ويستمد من الواقع عناصر وجوده العامة . ولكن ديدرو لا يحدد موقفه في ذلك تحديداً حاسماً : فتارة يفهم من كلامه أن الفنان لا يحاكي الطبيعة ، ويلحظها عن قرب : « فن الناس من يتوافر لهم — مع الرصانة والصرامة — الهدوء وإمعان النظر في الطبيعة ، وغالباً ما يعرف هؤلاء — خيراً من سواهم — الأوتار الرقيقة التي يجب العزف عليها ، فيثرون الحميا في سواهم ، دون أن تبين منهم أماراتها (٢) . وتارة أخرى ينص ديدرو على أن مجرد محاكاة الطبيعة وحدها غير كاف ، إذ لابد من الدراسة والخبرة ، والوقوف على تاريخ الفكر (٣) . والفنان خالق غير مقلد . فإنتاج الفنان الشخصيات — خيالية أو مثالية — مبنى على إدراك الفنان جملة علاقات متفرقة في الطبيعة في كثير من الأشخاص ، ولا وجود لها مجتمعة إلا في النموذج الذي صورته . فالفن يحمل الطبيعة ، ويبدو كأنه يضرب المثل كى تحاكي الطبيعة ، ولا يحاكيها . والفنان لا يقتصر على رسم الواقع المباشر لظواهر الأشياء ، ولكنه يعبر عما هو جوهرى (٤) فيها .

(١) نفس المرجع ص ١١٢٦ - ١١٣١ ، ١١٤٣ - ١١٤٤ ، ونظرة ديدرو هذه إلى الطبيعة توافق نظرة « روسو » . وهي مقدمة لنفس النظرة عند الرومانتيكيين فيما بعد ، يقول ديدرو : « ليس في صنع الطبيعة من خطأ ، وكل شيء جميل أو قبيح له سببه ، وليس بين جميع الموجودات موجود واحد على غير الحالة التي يجب عليها » ص ١١٤٣ من نفس المرجع ويعترف ديدرو بعد ذلك بمجهلنا بكل الأسباب والآثار لكل هذه الأشكال .

(٢) نفس المرجع ص ١٢٠٠ ، وانظر كذلك ص ١١٢٨ .

(٣) راجع ص ١١٤٩ ، ١١٩٦ من نفس المرجع .

(٤) نفس المرجع ص ١٠٤٤ - ١٠٤٦ ، ١١٤١ - ١١٤٢ - وسبق أن بينا أن أرسطو في نظريته في المحاكاة لم يجعلها مجرد تقليد للطبيعة ، بل المحاكاة عنده بحث عما يكمل الطبيعة بوسائل الطبيعة ، أنظر ص ٤٠ ، ٥٧ - ٥٨ من هذا الكتاب .

أيتعلق الجمال وتعبير الفنان عنه بالعقل وعملية الإدراك ، أم بالإحساس والعاطفة والذوق ؟ يتردد في ذلك . فحينما يرى أنه عملية فكرية ، كما يفهم من النص السابق الذى أوردناه له ، وحينما آخر يرى أنه لا بد من الإدراك من الحميا الفنية التى بدونها لا عبقرية فى الفن ، وهذه الحميا تستلزم رهف الإحساس وقسوة العاطفة (١) . ويبدو أنه يرد من الفنان أن يكون قوى الذوق والعاطفة ، ولكن فى حين التعبير الفنى يجب أن يغلب عقله وإدراكه فى نقل التجربة وفى تصويرها ، إذ أن العاطفة المشبوبة ، كالإحساسات الحادة ، عمياء خرساء لا تبين عن نفسها . وكأن رأى ديدرو - غير الواضح فى هذه الناحية - نواة لما سيفصله بندتو كروتشيه من ضرورة تمثيل العاطفة قبل محاولة التعبير الفنى عنها ، كما سنتعرض له بعد قليل .

وكما فرق ديدرو بين الجمال واللذة كما قلنا فيما سبق (٢) ، حذر كذلك من الخلط بين الجمال والمنفعة . فتحن تعجب بالأشياء الجمالها ، دون أن يدخل فى ذلك الإعجاب فائدتها لنا . فتقر بجمال ما فى الطبيعة من ورود ونباتات دون أن نعرف ما لها من فائدة (٣) . والإعجاب بالجمال ، إذن ، يكون ذاتياً فى مبدئه ، ولا يعاً بالمنفعة : « وحقاً ألا يحدث فى كثير من الأحيان أن بهجر المرء الشيء النافع من أجل آخر جميل ؟ ألا يلحظ المرء أحياناً هذا التفضيل الكريم فى أشد حالات الهوان ؟ فالصانع الكريم النفس يحرص على لإرضاء نفسه بصنع عمل محكم يجلب عليه الإفلاس ، مفضلاً إياه على منفعة عمل آخر سىء قد يغنيه (٤) » .

وعلى الرغم من تفرقة ديدرو بين الجميل والنافع ، يرى مع ذلك ما يراه الكلاسيكيون - تبعاً لأفلاطون وأرسطو من قبل - من أن « تصوير الفضيلة محبوبة والرديلة بغیضة . والهزء واضحاً ، هو واجب كل لإنسان كريم يحمل القلم أو ريشة التصوير أو لإزميل النحت (٥) » . وعند ديدرو « أن الحق والخير والجمال بينها

(١) نفس مرجع ديدرو السابق الذكر ص ١١٨٤ ، ١١٤٩ - ١١٥٠ ، ١٠٤٦ ، ١٠٤٧ ، ١١٩٩

. ١٢٠٠

(٢) انظر ص ٢٨١ من هذا الكتاب .

(٣) المرجع السابق لديدرو ص ١١٢٢ .

(٤) نفس المرجع ص ١١١١ .

(٥) نفس المرجع ص ١١٨٣ .

وشائج وثيقة ، أضف إلى الأولين بعض الصفات النادرة الوضاعة ، فيصير الحق جميلاً (١) ، وقيمة الشاعر هي في أن يصور موضوعات ذات أهمية عظيمة ، كموضوعات الآباء والأمهات . والأزواج والزوجات والأطفال (٢) . ويعرف ديدرو اللذوق بأنه « قوة مكتسبة بالتجارب المتكررة ، بها يتيسر فهم الحق أو الخير في حالة بصير بها كليهما جميلاً . بحيث ينتج به التأثير السريع القوي (٣) . وفي هذه النظرة الأخيرة يقرب ديدرو — في غائته الاجتماعية للأدب — من جماعة الواقعيين . كما أنه مطابق لآراء الكلاسيكيين . وموقف ديدرو فريد بين فلاسفة الفن ، فليس هو بمثل نظري بقدر ما هو نزعة واقعية في كلاسيكيته ، ولذا عده فلاسفة الواقعيين — فيما بعد — من طلابهم بين المفكرين والفلاسفة في القرن الثامن عشر (٤) .

وقد تأثر ديدرو بفلاسفة الإنجليز في الجمال في القرن الثامن عشر (٥) ، كما تأثر فلاسفة الألمان تأثراً كبيراً بفلاسفة الفرنسيين وكتابهم ، ومن بين هؤلاء ديدرو (٦) ، ولكنهم أضافوا كثيراً إلى ما تأثروا به من هؤلاء الفلاسفة .

٢ — وكان للفيلسوف الألماني كانت (١٧٢٤ — ١٨٠٤) تأثير بالغ في الفلسفة المثالية للفن ، كما كان لفلسفته صداها في الأدب ونقاده في أوروبا وأمريكا . وعلى الرغم من أنه قد بحث في مسائل تحدث عنها ديدرو . مثل الجمال . والفرق بينه وبين اللذة والمنفعة . قد سلك — من ذلك — طريقاً آخر غير الذي سلكه ديدرو في البحث عن الجمال . فقد رأينا كيف كان اهتمام ديدرو بالجمال في الفن وبصلته بالواقع الذي يصوره ، ولكن « كانت » يهتم في بحثه — أولاً — بخصائص العمل الفني في ذاته وفي

(١) نفس المرجع ص ١١٩٧ .

(٢) نفس المرجع ص ١١٩٨ .

(٣) نفس المرجع ص ١١٩٩ .

(٤) انظر :

Karl Marx, F. Engels : Sur la Littérature et l'Art, Textes Choisis., Paris 1954 p. 224-226.

(٥) لا مجال هنا للاطالة في ذلك ، انظر مثلاً :

W. K. Wimsatt and C. Brooks : ary Criticism p. 476.

(٦) المرجع السابق ص ٣٨١ ، ثم :

K. Marx, F. Engels, op. cit. p. 222-223.

Bertrand Russel : History of Western Philosophy, London : 1948. p. 728-731.

داخله . فكل عمل فنى ذو وحدة جوهرية فنية ، فيها نفسها تنحصر الغاية منه . « وكانت » ينكر نظرية أفلاطون فى الجمال الخالد وانعكاسه فى الطبيعة . ومحاكاة الفنان على قدر موهبته لما يتيسر له من صور هذا الانعكاس وعنده أن العمل الفنى له بنية ذاتية ، وجماله فى هذه البنية . دون نظر إلى مضمونها أو غايتها .

ويعد « كانت » مؤسس الفلسفة المثالية الألمانية ، ومن أعظم الفلاسفة المحدثين . بل كثيراً ما يذكر على أنه أكبر فيلسوف حديث . وفى فلسفته مكان فسيح للفلسفة العاطفية المثالية ، يناهض بها الفلاسفة العقلين الذين يعتمدون على الحجج العقلية الخافتة . ومبدؤه فى الاعتداد بكل إنسان على حدة - بوصفه غاية فى ذاته - صورة من صور إقرار حقوق الإنسان كما كانت فى الثورة الفرنسية ، وكما تبذت فى مؤلفات « روسو » الذى تأثر به « كانت » بأبلغ تأثر (١) . واهمنا هنا فلسفة « كانت » فى الجمال وطبيعته .

ويرى « كانت » أن الحكم الجمالى يمتاز بخصائص تفرق ما بينه وبين الحكم العقلى والخلقى . أولى هذه الخصائص تتعلق به من حيث صفته ومصدره ، وهو أنه حكم صادر عن الذوق . وأن الذوق يصدره عن رضا لا تدفع إليه منفعة ، أى أن المتعة الفنية لا تهتم بحقيقة موضوعها ، بخلاف اللذة الحسية التى تتطلب التملك ، وبخلاف الرضا الخلقى الذى يتطلب تحقيق موضوعه . فالرسام يعجب بفأكته أو بصورتها ، ولكنه لا يشتهى أكلها أو بيعها بوصفه فناً . وثانى خصائص الحكم الجمالى يتعلق به من حيث الكم والعموم ، فالجميل هو الذى يروق كل الناس . دون حاجة إلى أفكار عامة مجردة . وذلك أنه لا سبيل لنا إلى معرفة شىء عام عالمى دون أفكار تجريدية عامة نستطيع بها تقويمه ، إلا الجمال ، فإننا نستطيع أن ندركه فى حين هو حسى ، ونقومه على هذه الحال تقويمياً عاماً مشتركاً بين الناس ، دون حاجة إلى أفكار مجردة . وهذا الحكم يفترض اشتراك ذوى الأذواق فيه وقد يشد منهم من يخالف المجموع ، ولكنه شذوذ يؤكد القاعدة . وثالث هذه الخصائص من حيث العلاقة ، أى علاقة الوسيلة بالغاية . فالجمال هو الصورة الغائية لموضوعه ، من حيث إنه ملمرك فى ذلك الموضوع ، دون تصور لغاية أخرى من الغايات . فكل

(١) المرجع السابق ص ٧٣١ .

شئ له غاية تدرك أو يظن وجودها ، ولكن الجمال نحس بمتعة تكفيها السؤال عن الغاية ، بحيث لو وجد عالم ليس فيه سوى الجمال ، كان غاية في ذاته . وقد نطن أن هناك غاية من الغايات الجمال في الطبيعة ، ولكن لا نستطيع تحديدها . فثلا إذا فكر عالم النبات أو التاجر أو زارع في وظيفة فاكهة — في إنتاجها النوعى أو في قيمتها التجارية — فإنه حينئذ لا يفكر في قيمتها الجمالية . وعلى الفنان — لكى يتوافر له الذوق الجمالى — أن يعجب بالشئ الجميل ، دون أن يلتى بالا لمثل هذه الغايات ، فلا يحتفظ إلا بالشعور غير المحدد بأن هناك غاية للجمال في الطبيعة دون مضمون محسوس لتلك الغاية . وهذا هو ما يدعوه كانت : « الغائية بدون غاية » في الشئ الجميل . ورابع هذه الخصائص يتعلق بالحكم من حيث الذاتية والموضوعية . ذلك أن الحكم ، بعامه ، له ثلاث حالات : إما أن يكون تقريراً لحقيقة عن طريق التجربة ، أو برهنة نظرية على قضية علمية يسلم بها ضرورة ، أو مجرد احتمال منطقي ، إلا الجمال فإن خاصته تقرير ما يدرك — ضرورة — إدراكاً ذاتياً ابتداء ، ولكنه موضوعى من ناحية التصور : بافراض عموم الشعور به لدى ذوى الأذواق . فالجميل هو ما يعترف له بهذه الصفة ، لأنه مصدر شعور ذاتى بالرضا به ، دون حاجة إلى أفكار وأقيسة يتطلبها الحكم الموضوعى . فإذا حكمت بأن هذه الوردة جميلة ، فليس ذلك نتيجة قياس حتمى منطقي ، أو نتيجة تجربة ، كما هى الحال في الطبيعة أو الرياضة مثلاً . وإنما ذلك نتيجة لحكم ذاتى فردى ، وكأنه أمر صادر عن وعينا الجمالى . فإذا حكمنا بما يخالفه ، كان في ذلك معصية للضمير الجمالى ، يشبه معصيتنا لضميرنا الخلقى فيما لو خالفنا واجبنا خلقياً (١) .

فالجميل موضوعه متعة لا غاية لها ! ولا علاقة لها بالمنفعة الحسية . كما هو الشأن في الشئ اللذيد ، ولا بالمصلحة الخلقية : كما هو الشأن في الخير ، وتلك المتعة أساس حكم ذاتى ابتداء ، ولكنه عالمى نتيجة ، كما شرحنا . فهذه المتعة لا تستجيب إلى حاجة من حاجتنا . كما أن هذه العالمية في حكم الجمالى لا تسند إلى قاعدة .

(١) تلك فكرة عامة من كتاب « كانت » المسمى : نقد الحكم :

Critique du Jugement (Kritik der Urtheilskraft).

أنظر :

Lalo (Charles) : Notions d'Esthétique, p. 56-58 E. Bréhier Histoire de la Philosophie, 11, p. 558-564.

وحكم الخيال المبني على النوق يوازى حكم العقل في المدركات العقلية من ناحية الوصول إلى مدركات جمالية تشبه المدركات المنطقية ولكن بدون أدلة وحجج . ولذا كان الحكم عالمياً . على الرغم من أنه غير موضوعي ، لأن مصدره علاقة الأشياء بحواسنا ، وفي طبيعة حواسنا أساس لهذه العلاقات ولما يتسبب عنها من متعة . فالفن مسلاة حرة ، يمارس فيها الخيال مهنته دون قيد ، في نشاط يشبه اللعب ، دون غاية ، لأن غايته في نفسه .

وفلسفة « كانت » ذات شأن في التفريق بين المعرفة العقلية والحكم الجمالي المؤسس على النوق ، ولكنها بعد ذلك فلسفة شكلية ، تظهر خطورتها في إيلاء الشكل كل الأهمية ، وتجريده من كل غاية . وفي هذا ما فيه من خطر على الفن نفسه .

وقد كانت فكرة « كانت » في الجمال قاسية فالجمال المحض لا يتمثل سوى في الشكل المحض ويتجلى الجمال المحض — عنده — في الأشكال التي يختفي منها كل مضمون ، كالنقوش والزخارف والزينة في شكل الأوراق ، وهي أشكال لا معنى لها في نفسها ، كما يتجلى الجمال المحض كذلك في الموسيقى غير المصحوبة بغناء . وعنده أن الجمال قد يختلط بما هو لذيذ حسيّاً ، كما قد يصاحب صور الكمال الغائبة في الطبيعة والفن . فقد يقرن — مثلاً — بالخير ، أو بما يبين عن غاية مثالية . ولكنه في كلتا الحالتين الأخيرتين ليس بالجمال المحض ، فاقتران الجميل بما هو خير يجعل الجميل غير خالص في جماله ، بل يكون جمالاً تابعاً لغيره . وقد يساعدنا — نحن — اقتران الجميل بالخير ، ولكنهما في اقترانهما لا يساعد كلاهما الآخر إذا أمعنا في النظر (١) .

وقد أراد « كانت » — من وراء فلسفته هذه — أن يحرر الفن من القيود الثقيلة التي قد تفرض عليه من خارجه ، فتعوق الخيال ، وتحد من حريته . وبهذه الحرية التي نادى بها للفن وضع « كانت » العبقرية في مكانها الذي تستحق ، فنحها حرية العمل على حسب ما تقتضى طبيعتها الصادرة عن ذات نفسها ، دون تدخل مفروض ، وفي حدود هذه الحرية تفرض الطبيعة قواعدها العامة على الفن ، وهذه القواعد الطبيعية لا خطر منها . والفنون الجميلة مصدرها العبقرية ، وقد أراد « كانت » أن

(١) انظر :

Kant's Critique of Jugment, trans. J. H. Bernard (London 1931) p. 81-82, 251 ; in : W. K. Wimsatt, op. cit. P. 372.

يهيء للعبقرية بيئتها التي تخلص فيها بمنحها هذه الحرية . وفي هذا انحصر جهد « كانت » فليست فلسفته سوى بدء الطريق الذي تخلص فيه عبقرية الفنان ، فتؤدى واجبا الفنى . ولم يبحث « كانت » - بعد ذلك - فى الحالات الخاصة ، ولا فى العوامل الخارجية أو الملابس التاريخية التي بها يتيسر أداء الفنان واجبه على الوجه الأكمل (١) .

على أن الفيلسوف « كانت » يقرر صلة صريحة بين الجمال - طبيعياً كان أم فنياً - وبين الخلق ، إذ يقرر أن الحكم بأن الشيء جميل صادر عن الذوق ، وفيه إرضاء للوعى الجمالى بأن ذلك الشيء الجميل مصدر متعة جمالية . والمرء خاضع فى هذا الحكم لما يشبه الأمر ، ولكنه ليس أمراً منطقياً أو تجريبياً ، كما هى الحال فى قضية رياضية أو طبيعية مثلاً ، وإنما هو أمر يقارن بالأمر الخلقى فى صدوره عن الوعى الجمالى الفردى ، إذ أننا نعصى هذا الوعى الذاتى الذى نخضعنا فنياً - لأمره ، على نحو ما قلنا من قبل . فالذى يفكر فى شيء جميل يخضع - إذن - له خضوعاً قريباً من خضوعه للعقل حين يفكر فى الطبيعة ، وخضوعاً قريباً كذلك من خضوعه للمبدأ الخلقى فى ذاته . فالجمال بهذا المعنى يتطلب أسس المعارف ، ويكون بهذا رمزاً للخلق . إذ به يصير المرء على وعى ببعض آيات النبل والسمو التى تفوق مجرد الشعور باللذة الصادرة عن الحس . وليست غاية الجمال هى مجرد الدلالة على الكمال الحسى أو الجسمى فى الشيء الجميل ، وإلا لما أصبح الجمال عالمياً ، كما يريد « كانت » فى مثاليته ، بل لتغير بتغير الأحوال والأجناس البشرية ، وإنما تتضمن هذه المثالية فى الجمال للتغير عما هو خلقى ، أى عما هو رمز لما فوق الحس من الحقائق . وبدون هذا لا يمكن لموضوع الجمال أن يصل إلى درجة يكون فيها عالمياً (٢) .

وبمثل هذا الفهم لمثالية الجمال والعلاقة بينه وبين الخلق ، يرى فيشته Feihte (١٧٦٢ - ١٨١٤) - وهو من فلاسفة الرومانتيكيين الألمان وتلميذ كانت ومتأثر به بعض التأثير - أن الفن تحرير للذات من حيث هى ، وفى هذا التحرير تمهيداً للحرية الحق ، كما يعتقد الفيلسوف الألماني شوبنهاور Schopenhauer (١٧٨٨ - ١٨٦٠) أن التأمل فى الجمال تأملاً روحياً خالصاً من الغاية - وتلك

E, Bréhier. op. cit. 11, p. 562, 565.

(١) أنظر :

(٢) أنظر :

John Laird : The Idea of Value, Cambridge, 1929, P. 276-271.

خاصة الإدراك الجمالى — ذلك التأمل يهيىء للاهتمام إلى الزهد المطلق ، وهذا هو الخلق المؤسس على الرحمة (١) .

وقد كانت فلسفة « كانت » ومن تأثر به من الفلاسفة أقوى دعامة لدعاة الفن للفن ، والرمزيين ، وينبغى أن نفصل بعض التفصيل وجوه هذا التأثير وقيمه .

وقد عرفنا كيف حصر « كانت » الجمال فى الشكل ، وجعل الجمال ذاتياً فى إدراكه ، وحرر العبقريّة من كل قيد ، بل رأى الجمال حق للجمال يتجلى فى صورته المحضة من الموسيقى والزخارف التى لا مضمون لها إذ هو غاية فى ذاته .

وقد أصبحت آراء كانت الفلسفية ذائعة فى فرنسا بعد أن تحدثت عنها مدام دى ستال (٢) وفكتور كوزان Victor Cousin فى محاضراته فى « كانت » فى السوربون من عام ١٨١٦ إلى عام ١٨١٨ (٣) .

وكان من أوائل من تأثروا بها من دعاة الفن للفن هو : تيوفيل جوتييه (١٨١١ — ١٨٢٢) ، وفى مقدمة مجموعة أشعاره الأولى (عام ١٨٣٢) يتحدثى الغائبين فى الأدب بقوله : « يسألون : أية غاية يخدم هذا الكتاب ، إن غايته التى يخدمها أن يكون جميلاً (٤) » . وفى مقدمة قصته : « الفتاة دى موبان » (١٨٢٦) يقول : « لا وجود لشيء جميل حقاً إلا إذا كان لا فائدة له ، وكل ما هو نافع (٥) » . ثم يصرح جوتييه فى مقالة له فى الصحيفة التى عنوانها : الفنان L'Artiste بقوله : « نحن نعتقد فى استقلال الفن . فالفن ، لدينا ، ليس وسيلة ، ولكنه الغاية ، وكل فنان

(١) أنظر المرجع السابق ص ٢٨٠ — ٢٨١ وكذا :

Lalo (Charles) : L'Art et la Morale, Paris 1936, P. 26-29.

Lalo (Charles) : Notions d'Eshétique, P. 57-58 : وكذا :

(٢) أنظر :

Madame de Staël : De L'Allemagne, Paris, 1915, Part III chap. IV, VII, VIII,

W. K. Wimsatt, fip. cit. P. 477 : أنظر (٣)

(٤) راجع ، هذا الأصل الفرنسى المشار إليه ، المرجع السابق نفس الموضع .

(٥) أنظر :

Théophile Gautier : Mademoiselle De Maupin, Préface .. Lalo (Charles) :
L'Art, Loin de la Vie, P. 95. وكذا :

يهدف إلى ما سوى الجمال فليس بفنان فيما نرى ، ولم نستطع — قط — التفرقة بين الفكر والشكل . . فكل شكل جميل هو فكرة جميلة ، ما قيمة شكل لا يدل على شيء ؟ (١) . . وفي النص الأخير تقدم من دعاة الفن للفن نحو وحدة المضمون والشكل ، وأن كل فكرة ليس لها سوى شكل واحد . . وحيث لا استقلال للشكل عن مضمونه ، ولا إدراك للفكرة بدون كلمات تدل عليها ، إذن ، من لا يجيد الكتابة لا يجيد التفكير ، وإذن ، لا معنى لحدودة الكتابة إذا كانت لا تدل على فكرة .

ويعد هذا تطوراً في أفكار جوتيه نفسه ، لأن وحدة المضمون والشكل تقرب ما بين الجمالين المثاليين الواقعيين ، إذ يلتقون معاً عند فكرة يسلمون جميعاً بها ، هي أن الكتاب والشعراء لا يتكلمون عبثاً ، وإن كان دعاة الفن يريدون الابتعاد عن الواقع بقدر تأملهم في الجمال ، جمال التصوير ، مع معالجتهم لموضوعات هيئة الشأن من ناحية مضمونها . كما فعل تيوفيل جوتييه في مجموعة أشعاره الشهيرة التي عنوانها :
« إمو وكاميه » Emaux et Camée

وكان تأثر إدجار آلان الأمريكي (١٨٠٩ — ١٨٥٢) بفلسفة « كانت » أعمق (٢) من ذلك . وعنده أن للشعر هو الخلق الجميل الموقع والشعر يقصد فيه إلى التأمل في تجربة ذاتية لتقل صورتها الجميلة . فالشعر الغنائى له السبق على غيره من أنواع الشعر الموضوعى . والحكم الوحيد فيه هو الذوق لا الفكر . ذلك أن موضوع الذوق هو الجمال . والذوق لا شأن له بالواجب الذى هو موضوع الحاسة الخلقية ، ولكن الذوق — مع ذلك — يشرح مواطن الجمال في الواجب من حيث هو جميل . ويحمل على الرذيلة من حيث هي قبيحة . ولذلك كانت صلة الشعر بالحقيقة من حيث جمالها لا من حيث البرهنة عليها (٣) .

وأقوى عناصر الجمال في الشعر هو الموسيقى الكلامية ، لأنها طريق السمو بالروح وأعظم سبيل للإيحاء ، وللتعبير عما يعجز التعبير عنه (٤) .

(١) المرجع السابق ص ١٠٥ .

W. K. Wimsatt, op. cit, P. 478-479.

(٢) لتأثر بوبكانت أنظر :

(٣) أنظر :

E. A. Poe : The Poetic Principle, in : The Complete Tales and Poems, P. 893-894.

(٤) أنظر المرجع السابق ص ٨٩٤ — ٨٩٥ .

وقد أدرك « بو » أن الشعر شكل وصورة قوية تحمل مادة خفيفة ، وقوته في إيحاءاته ، كنفحات التأليف الموسيقي ، ولا شأن للشعر بالخبر والحق ، ولكن بالجمال وحده . والأشياء والأفكار لا فرق بينها عند بو ، في أشعاره تتجلى معاني رمزية الشكل ، والاستعاضة به عن الأشياء ، وهو يستغرق في الخيال للدرجة يختلط فيها عالم بعالم الحقيقة ، ويكرر ذلك في قصائد كثيرة ، منها قصيدته الرائعة التي عنوانها : « حلم في حلم » ، وفيها يقول : « كل ما نرى وما نظهر به ، ليس سوى حلم في حلم (١) » .

وبهذا كله تراءى في - نقد « بو » وفي شعره - المعالم الأولى للرمزية كما دعا إليه ما لارميه الفرنسي (١٨٤٢ - ١٨٩٨) فيما بعد ، بل بدت في أشعاره ، كذلك بذور السريالية الأولى . وكان ذلك كله ثمرة تأثره بفلسفة كانت .

وقد تأثر الشاعر الفرنسي الشهير « بودلير » (١٨٢١ - ١٨٦٧) بأبلغ تأثر بإدجار آلان بو وبكانت معاً . ففي مقدمة ترجمة بودلير لقصص بو العجيبة ، يقول بودلير : « لا يمكن أن يتمثل الشعر بالعلم أو بالخلق ، وإلا كان مهدداً بالموت أو الخسران ، فالشعر ليس موضوعه الحقيقة ، وليس له من موضوع سوى الشعر نفسه (٢) » . وفي تسمية « بودلير » ديوانه : « زهور الشر » ما يدل على عنايته بالجمال برغم الشر . بل بوجود الجمال في الشر (٣) . ويعتقد بودلير فيما قرره ، من قبل ، « كانت » ثم « بو » ، من أن الجمال مرده إلى الذوق ، والذوق غير الحاسة الخلقية التي موضوعها الواجب (٤) « ولن يكون شعر من الأشعار عظيماً نبيلًا جديرًا حقاً باسمه إلا إذا كتب خاصة لمجرد المتعة بكتابته (٥) » .

والحق أن بودلير وكانت - ومن سار على نهجهما - لا يقصدون بدعوتهم في الجمال قصر الأدب على التعبير الجميل أو الشكل ، بل إنهم لا ينادون بهذه الدعوة

(١) المرجع السابق ص ٩٦٧

Baudelaire (Charles) : Oeuvres, éd de la Pléiade, (٢) أنظر :
Vol. II., P. 466.

W. K. Wimsatt, op. cit. P. 480. (٣) أنظر :

(٤) نفس المرجع ص ٤٦٥ - ٤٦٦ - ٤٦٧ .

(٥) نفس المرجع ص ٤٦٦ .

إلا ضمناً لاستقلال الفن وصدق ، بحيث لا يتناول الشاعر قضية إلا عن اقتناع وصدق فيما بينه وبين نفسه ، ثم يعبر عنها تعبيراً أصيلاً ، حتى يكون مصدر قوتها هو ما تحتوى عليه من جمال مصدره الأصالة الفنية ، فلا تستمد تلك القوة من أهمية القضايا الاجتماعية أو الخلقية مثلاً : والفنان الجدير حقاً بهذا الاسم العظيم يجب أن يكون لديه ما هو جوهرى فى ذات نفسه ينفرد به عما سواه ، وبفضله يكون هو نفسه ، وليس إنساناً آخر (١) » وهذه هى الأصالة والصدق الفنى . ثم إن بودلير يخاف عاقبة الأدب الغائى أن يكون منفذاً يتسلل منه المرءون والمناققون الذين تأتئهم دوافع أدبهم من خارج أنفسهم ، ويعتمدون على قوة القضية فى مجتمعهم ، لا على قوة فهم . وفى هذا ما فيه من خطر الصنعة فى الأدب التى تقضى على الصدق ، وهو روح الفن وسر تقدمه (٢) .

وبودلير — بعد ذلك — يعقد صلة وثيقة بين الفن — بطبيعته — وبين الخلق ، وهو فى هذا يوافق إدجار بو ، فى أن القضية يتحدث عنها الشاعر من حيث جمالها ، كما يتحدث عن الشر من حيث هو نقص ينفر المرء منه وينبغى القضاء عليه أقبحه . ويقول فى ذلك هذه الكلمة الرائعة : « الرذيلة أذى لكل ما هو عدل وحق : إنها مثار اشمزاز الفكر والضمير ، ولكن من حيث إنما مسبة فى الإنسجام ، أو نشاز فى الإيقاع . وهى تؤذى — على الأخص — فئة ذوى الأذهان الشعرية ، وأعتقد أنه ليس من العار أن نعد كل مخالفة للخلق وكل نقض للجمال الخلقى بمثابة نوع من الخطأ فى الإيقاع والوزن العالمى الذى يشبه — فى جمال استقامته — عروض الشعر (٣) » . وطالما ردد بودلير أن من الحق أن نقول بأن الفن لا يسمو بالروح ، ولا يرقى بالعادات والتقاليد .

ويجمع بودلير بين المحافظة على الجانب الجمالى وملاحظة الواقع فى دقة ، فيما سماه هو : نظرية الوحدة الكاملة ، وهو فيها أقرب إلى الواقعية . وقد أثر بها فى

(١) نفس المرجع ص ٥٠٨ .

(٢) لا نريد أن نطيل بذكر النصوص ، انظرها فى نفس المرجع ص ٤٧٨ ، وسبق أن قلنا كلمة فى الصدق الفنى والواقعى ص ٣١٠ — ٣١١ من هذا الكتاب وانظر أيضاً خاتمة هذا الكتاب .

(٣) نفس المرجع ص ٤٦٧ ؛ وفى هذا تحليل بارع لكلام إدجار الان بو فى تنبؤ الشاعر بالفضيلة من حيث جمالها . انظر ص ٢٩١ من هذا الكتاب .

ت.س إليوت أعمق تأثير . يقول بودلير : « هل الفن نافع ؟ نعم . ولم ؟ لأنه الفن . وهل يوجد فن ضار ؟ نعم ، هو هذا الفن الذى تضطرب به أحول الحياة . الرذيلة فائنة ، فيجب أن توصف فائنة ، ولكنها تجر وراءها أمراضاً وآلاماً خلقية فريدة يجب وصفها . أدرس جميع الجراح ، كطبيب يمارس مهنته فى دار المرضى ، فلن يجد فيك مطعناً أصحاب دعوة الذوق السليم ، ولا أهل الدعوة الخلقية المحضة . هل يعاقب على الجريمة دائماً ؟ وهل تجزى الفضيلة ؟ كلا ، ولكن إذا كانت قصتك أو مسرحيتك محكمة الصنع ، فإنها لا تغرى إنساناً بعصيان قواعد الطبيعة . فأول شرط ضرورى لممارسة فن سليم هو الاعتقاد فى الوحدة الكاملة . وأتحدى أن يرى امرؤ عملاً واحداً من نتاج الخيال تجتمع له كل شروط الجمال هذه ، ثم يكون عملاً ضاراً (١) » وتلك أقوى الحجج للواقعيين فى تصوير الشر ، وفى غايتهم الخيرة من هذا التصوير . ويذكر بودلير نفسه شاهداً على ذلك « بلزاك » ، وهو من كبار الواقعيين (٢) . ويعيب بودلير ، لذلك ، النزعة المثالية فى شعراء دعاة الفن للفن ، ويصفها بأنها صيبانية ، لأن شعراءها يصفون مواطن ضعفهم الفردية المحضة ، وينفون منها العواطف الإنسانية ، والأحاسيس الاجتماعية ، ويقرر أن تلك النزعة مزلفة ماتت بها الرومانتيكية (٣) .

فى هذه الحدود يصف بودلير الشر ، ويولع بوصفه ، ونزعته الخلقية تخالف - مع ذلك - نزعة الواقعيين مخالفة جوهرية . فهو يرى أن الفن لا يحمل القبيح ، ولكنه يخدم المبادئ التى يمكن أن يدرك بها معنى الجميل . وهذا الجميل غير موجود - فى جانبه الاجتماعى - فى الطبيعة ، ولكن الفن يساعد على خلقه : والطبيعة - عند بودلير - هى مصدر كل الشرور ، والفن لا يقلدها ، ولا يستمد سحره منها (٤) .

(١) نفس المرجع السابق ص ٤٦٦ - ٤٦٨ ، ٤٩٢ وفى مواضع كثيرة متفرقة من نفس المرجع .

(٢) انظر ٤١٦ - ٤١٧ من المرجع السابق .

(٣) نفس المرجع ص ٤٠٣ - ٤٠٤ .

(٤) يحمل بودلير على عقيدة القرن الثامن عشر والرومانتيكيين فى أن الطبيعة خيرة ، ويحمد كلام أرسطو فى أن الفن تقليد للطبيعة ، وهو يقصد الناحية الاجتماعية ، لأن الطبيعة فيها مصدر الشرور - ولا يتسع المجال هنا لمعرض آرائه وشروحها فى ذلك ، فهذا مالا صلة كبيرة له بموضوعنا ، انظر المرجع السابق ص ٣٥٤ - ٣٥٧ من الجزء الثانى .

ويحزن الفن - ولو كان الفن شيطانياً مولعاً بالكشف عن الشر - ينحصر في إبراز معالم الشر للتغلب عليه ، أو في توكيد ذات الإنسان والانتقام له من نقص الطبيعة (١) .

٣- ويعد الفيلسوف الألماني : هيجل (١٧٧٠ - ١٨٣١) امتداداً لفلسفة « كانت » المثالية ، على الرغم من أنه نقده وخالفه في مواطن كثيرة . فلو لم يجد « كانت » لما كان لفلسفة هيجل « أن توجد على نحو ما كانت عليه . وعلى الرغم من أن فلسفة هيجل قد ضعف أثرها الآن أو أمحي ، قد ظلت بعض آرائه حية - بعد أن حورت تحويراً كبيراً - في فلسفة ماركس وأتباعه . ومعلوم أن ماركس كان تلميذاً لهيجل في صباه (٢) .

وفلسفة هيجل تذكر بفلسفة أفلاطون في اعتدادها بأن للفكرة وجوداً مستقلاً ، وقد تتحقق هذه الفكرة نظرياً في العلوم ، أو عن طريق محس في الفن ، أى في شكل جمالى . والفن هو الدرجة الضرورية الأولى للمعرفة ، وكلما تقدم الفكر ضعف الجمال وأمحي .

وعند هيجل فكرة الجمال مرت في ثلاث مراحل ، تتضمن شرح تطور الفن فيما يرى . ففي المرحلة الأولى - وتتمثل في الفن الشرقى والمصرى - كانت السيطرة للمادة على الفكرة ، وكانت الفكرة ضعيفة ، ولذا كان الجمال يتمثل في الأشياء الجلييلة التى تبعث على الرهبة لضخامتها ، كالمعابد المصرية والقبور ، وهذه هى المرحلة الرمزية عند هيجل ، وفيها ينتصر الشكل على المضمون . والمرحلة الثانية هى المرحلة الكلاسيكية ، وتتمثل في الفن اليونانى ، وفيها يتعادل المضمون والشكل ، وتصادف الفكرة أتم تعبير عنها ، وهى مرحلة الكمال الفنى التى لن يصل إليها الفن فى المستقبل ، فيما يرى هيجل . والمرحلة الثالثة هى مرحلة سيطرة المسيحية ، أو المرحلة الرومانتيكية ، وفيها تغلبت الفكرة على الصورة ، واختل التعادل بين المضمون والشكل . وإذا كانت هندسة البناء تمثل المرحلة الأولى ، وفن النحت يمثل الثانية ، فإن فنون العصور الحديثة فكرية ذهنية ، من موسيقى وشعر ، وهى تمثل مطالب

W. K. Wimsatt. fip, cit. P. 483, 757

(١) أنظر :

(٢) أنظر :

Bertrand Russel : Hist. of West, Philosophy, P. 757

الإنسان الحديث الذهنية ومواطن ضيقة . وفي هذا ضعف الشكل . ليخلى مكاناً للمضمون الدينى أو الفلسفى ، ولأن يعود للفن شكله الكامل الذى كان له فى العصر الذهبى أيام الإغريق .

والجمال - عند هيجل - مبدانه الإدراك الحسى إدراكاً لا يستلزم أقيسة عامة مجردة ، والجمال فكرة عامة خالدة ، لها وجود مستقل ، وتتجلى فى الأشياء حسياً ، وهى فى ذلك تخالف الحقيقة فى ذاتها ، لأن الحقيقة - من حيث هى - لها وجود ذهنى غير حسى . غير أن الحقيقة أيضاً قد تتحقق فى الخارج عن طريق وجود محدد المعالم عيى . وفى حالة تحققها ، إذا اقترن ظهورها بإدراكها مباشرة ، دون أقيسة مجردة ، لم تكن حقيقة فحسب ، بل كانت حقيقة جميلة . إذ أن هناك حقائق فحسب ، وهى الحقائق العلمية والمنطقية المجردة ، ولكن قد تكون الحقائق جميلة بما فيها من مبدأ خدمة الجمال الخالد . وفى هذه الحقائق يتلاقى الخلق والجمال لأن كليهما خادم - على طريقته الخاصة - لهذه الحقيقة ، وفى هذا يتجلى مبدأ المثالية فى الفن عند هيجل ، وهو مبدأ أفلاطون فى جوهره : والفن - فى فلسفة هيجل - قوانينه ووسائله الخاصة ، وبها يتميز عن الخلق فى جوهره ، فإذا كان لا ينبغى له أن يؤذى الإحساس الخلقى ، فإنما يطلب منه ذلك باسم الجمال الذى يهدف الفن إليه . ولكن إنتاج الأثر الخلقى لا يصح أن يكون غاية فى ذاته مباشرة ، وإلا أخطأ الفن غايته الخاصة ، وأخطأ الغاية الخلفية معاً . فمضمون الفن فكرة الجمال ، مهما يكن مظهره الاجتماعى أو العلمى .

ويخالف هيجل فى فلسفته كانت ، فى أنه لم ينظر إلى الجمال من ناحية ذاتية شكلية . وكفى ، بل نظر إليها كذلك من ناحية موضوعية ، ومن ناحية المضمون ، وكان له الفضل كذلك فى أنه لم يقف عند الحدود النظرية ، بل حاول التطبيق على الفن من الناحية العملية ، الظواهر الفنية فى ضوء العوامل التاريخية لعصورها المختلفة .

وعند هيجل أن الفكرة - أو المضمون المثالى - يترأى من خلال الصورة الفنية ، أو العمل الأدبى ، ولكن الأفكار والأخيلة فى ذلك العمل لا تقف عند حد الاستسلام للخواطر ، أو التفكير الفردى معزولاً عما حوله ، إذ على الفنان أن يفكر تفكيراً جاداً فى جوهر الحقائق فى كل ما لها من امتداد وعمق ، إذ بدون الفكر لا يكون المرء على وعى بما هو فى دخيلة نفسه . وفى كل عمل فنى عظيم ، يرى

المرء أن مادة الموضوع قد فكر فيها ، وأعيد التفكير في جميع نواحيها . وللعمل الفني غاية فنية محضة ، ولكن لهذه الغاية وسائلها من الطريق المتبعة في كل جنس أدبي ، ومن أفكار الكاتب أو الفنان ، وهذه الوسائل كلها مصدرها أنواع النشاط في المجتمع والعصر الذي يحيا فيه الفنان أو الكاتب . وفي حدود هذا النشاط تتجلى الفنون والآداب متأثرة بنظم العصر وتقاليده . فلا مناص ، إذن ، من أن تكون أفكار الكاتب ووسائله الفنية ذات طابع تاريخي محدد المعالم .

وفي هذا الجانب من فلسفة هيجل وضحت الأصول الأولى — التي جلاها ونماها — وتعمق فيها — الفلاسفة الواقعيون في تفسيرهم للأدب تفسيراً مادياً تاريخياً .

ولكن هيجل يبق بعد ذلك في مجال الفلسفة المثالية ، التي تعنى بالفكر ذي الوجود المستقل ، فالحقيقة الموضوعية تابعة عنده للفكر ، وليس لها وجود مستقل إلا بقدر ما يكشف عنها الفكر . وفي مرحلة التطور الأخيرة للإنسانية ، حيث لا يكون من فرق بين النظرية *thèse* ، وضد النظرية *antithèse* ، وحيث تصير النظرية التركيبية — الناتجة عن صراعهما *synthèse* — نهائية لا مناقض يعد لها ، وذلك حين تصل الإنسانية إلى انتصار تام للفكر والحقيقة ، إذ ذاك لن يكون وجود لسوى الحق ، وأما الجمال فسيكون في عداد الماضي ، وبهذا اكتسبت فلسفة هيجل طابعاً صوفياً ميتافيزيقياً لا قيمة علمية له ، لأن مرده تجريدي محض (١) :

وقد أنتجت فلسفة هيجل أثراً — في مختلف بلاد أوروبا — إتجه بالفلسفة نحو المثالية ، على نحو بعد به الفلاسفة قليلا من فلسفة هيجل في تفاصيلها ، ولكنهم كانوا معه على وفاق في جوهر المثالية الفلسفية (٢) . وأهم ما يمس منها فلسفة — الفن التي هي موضوعنا هنا — هي فلسفة بندتو كروتشيه .

-
- | | |
|---|---------------------|
| Hegel ; Esthétique I, sect. 1 : | (١) أنظر لذلك كله : |
| Benedetto Croce ; Esthétique p. 296-301. | وكذا : |
| Henri Lefebvre ; Contributior l'Esthétique p. 28-83 | وكذا : |
| Ch. Lalo ; l'Art et la Morale ; p. 108-109 | وكذا : |
| K. Marx, F. Engels ; Sur la Litt. et l'Art p. 25-31 | ثم : |
| W, K, Wimsatt. op. cit. 380-396. | ثم : |
| E. Bréhier : Hist. de la Philosophie, II chap, IX. | (٢) أنظر : |

٤- والفيلسوف الإيطالي بندتو كروتشييه (١٨٦٦ - ١٩٥٢) هو خير من يمثل نزعة الصياغة التعبيرية *Experepressionisme* في فلسفة الجمال . وهو متأثر في مثاليته بهيجل ، بل إنه ليذهب في هذه المثالية إلى أبعد مما ذهب إليه هيجل في فلسفة الفكر . وعنده أن الفكر أربعة أنواع من النشاط : النوع الأول منها الحدس *intuition* ، أو التصور الصادق ، وهو موضوع الجمال ، والنوع الثاني هو وقوف الفكر على ما هو كوني ، وتوحيده مع الوعي الفردي ، وهي عملية الإدراك . وهي موضوع المنطق ، والنوعان السابقان يمثلان الجانب النظري للفكر ويقابله الجانب العملي ، جانب الإدارة - وفيها يتمثل النوعان الآخران من النشاط الفكري - لأنها إما إرادة تتعلق بما هو فردي ، أى ترمى إلى تحقيق ما يخص الملبسات الفردية ، وتمثل في النشاط الاقتصادي ، وإما إرادة عالمية إذا حاولت التوفيق بين ما يخص حالات الفرد والحالات التى تتجاوزها في غائيتها ، وفي الحالة الأخيرة تكون الإدارة خلقية وهي موضوع الأخلاق وما يتصل بها من العلوم التى تدرس الحريات والعلاقات الاجتماعية (١) .

وعند كروتشييه أن الفكر - في حالة نتاجه الفنى عن طريق الحدس - يخلق الجمال (وهي الحالة الأولى من حالات الفكر الأربعة السابقة) ، والفكر في هذا الخلق مستقل عن العالم الخارجى تمام الاستقلال ، لأن العالم الخارجى لا وجود له في خارج عملية الإدراك . والأصول التعبيرية والعلامات الخارجية ليست سوى عوامل مساعدة للفكر في خلقه . وأما الخلق الجمالى نفسه بالتعبير فليس له مصدر سوى الفكر عن طريق الحدس .

والحدس الكامل ، أو الكشف التام ، يستلزم التعبير عنه : ولا قيمة لما يعجز المرء عن التعبير عنه ، لأن معنى هذا العجز أن الفكرة غير واضحة . والتعبير العلمى نفسه - من حيث هو تعبير عن فكرة - يعتبر فنا عند كروتشييه . فكل ما كتب جيدا فهو فن ، وما لم يكتب جيدا فهو ردىء ، لأن الحدس فيه غير كامل .

والفرق بين التاريخ والفن القصصى أو المسرحى ، هو الفرق بين الحقيقى الواقعى والممكن المحتمل . ثم إن الفروق بين التعبيرات الحدسية التى تعد في الفن تعبيرات كاملة وبين الأخرى التى هي غير كاملة - كالفروق بين التعبير عن عاطفة الحب من سذج

(١) المرجع السابق ج ٢ ص ١٠٦٠ وكذا :

W. K. Wimsatt, op. cit. p. 501-502.

الناس وعامتهم ، ووصف الحب في أغاني الشاعر الإيطالي ليوباردى — هي فروق كمية وشمول ، وليست فروقا في الماهية والعمق ، إذ يمكن أن يكون التعبير الساذج قوياً في دلالاته متى دل على المضمون ، فيعد فناً . فهذه الفروق — إذن — تجريبية يستحيل تحديدها ، ولا تعبأ بها فلسفة التعبير الحدسى عند كروتشيه ، وإنما يعتد به في فلسفته هو قوة العمل الفكرى في التعبير الحدسى ، مهما يكن مظهر التعبير (١) .

على أن العمل الفنى — عند كروتشيه — لا بد فيه من الكمال والتمام ، ويظهر ذلك في اتساقه ووحدته ، وذلك أننا نتعرض لتأثيرات وانطباعات خارجية قد نبى فيها سلبين ، ولكن عندما نكافح — بقوتنا الحدسية — لنسيطر على الاضطراب الذى نتعرض له ، ولنجعل موضوعه مجال تأمل كأنه إحساس موضوعى ، وعندما تنجح القوة الحدسية في هذه السيطرة والتأمل ، يكون التعبير ، فيكون جمال التعبير . فالجمال شكل موحد كامل ، ولا عبرة فيه بالمضمون بدون الشكل (٢) .

وحيث إنه لا عبرة بالطبيعة ، إذ الفكر مستقل عنها ، وهو الذى يوجد بها ، كما قلنا ، إذن ليس الفن محاكاة للطبيعة ، بل هو خلق مستقل عنها ، وإذن لا جمال ولا قبح في موضوع الفن . فهو يصف الخير أو الشر ، ووصفه جميل في كلتا الحالتين . وإنما يكون القبح الفنى في التعبير ، وفي اختلال الوحدة أو في انعدام التساوق ، أو في الجرى وراء بهرج التعبير الذى يضر بالشكل ، إذ هو نتيجة ضعف الحدس في التصور (٣) .

ويستخدم الحدس التعبيرى الكلمات والتعبيرات المألوفة ، والمجازات المتواضع عليها ، ولكنها تفقد شكلها المعروف لها قبل ذلك في العرف العام ، لتصبح مجرد تأثيرات وانطباعات مختلفة ، للتعبير عن مشاعر في داخل وحدة العمل الأدبى ، فما أشبهها بقطع المعدن التى تذوب في صنع تمثال (٤) .

(١) المرجع السابق ص ٥٠٣ - ٥٠٥ والمراجع المبينة به .

(٢) سبق أن أوردنا النص الخاص بوحدة الشكل والمضمون عند بندتو كروتشيه ص ٢٧٣ - ٢٨١ من هذا الكتاب ومراجعتها .

(٣) المرجع السابق ص ٥٠٥ - ٥٠٦ وكذا :

Benedctto Croce : Esthétique . . P. 91-93.

وقد سبق أن لفظ أرسطو أن القبيح في الطبيعة قد يكون جميلاً في الفن ، كتصوير الأشياء الخسيسة والجيف ، أنظر ص ٤٥ من هذا الكتاب .

J. K. Wimsatt, op, cit. p. 507,

(٤) انظر :

والعمل الفني ليس نتيجة الشعور ، ولكنه — أولاً — نتيجة ذكاء وفكر وإرادة .
قد يعتمد على الشعور والعاطفة ، ولكن على أن يتخذ منه الفنان موضوع تفكير ، فتفقد
العاطفة — بهذا التفكير والتأمل — حداثتها الذاتية التي كانت لها في البدء . ويفقد الشعور
عنصر الاضطراب الذاتي ، إذن من خصائص الفن تحقيق موضوعية الشعور
الذاتي (١) .

وأساس النقد — عند بندتو كروتشيه — هو عاطفة الشاعر في شكلها الذي ظهرت
فيه ، والأمران غير قابلين للقسم ولا معنى للفرقة بينهما ، إذ العاطفة لا معنى لها إلا في
الشكل الذي ظهرت فيه . ومظهر العاطفة في الشعر الغنائي أوضح ، ولكن العاطفة هي
المعتد بها أيضاً في المسرحيات والقصص والملاحم ، فهي الأساس الشعري لهذه الأعمال
الأدبية ، ومدار القيمة الفنية . وليس لنمو الفعل الدرامي . ولا للخلق في المسرحية قيمة
في تقويم العمل الفني عند « كروتشيه » — وهو في هذا يخالف أرسطو كل المخالفة .

وإذن ينكر كروتشيه الفرق بين الشعر الغنائي وشعر المسرحيات والملاحم في تقويم
العمل الأدبي ، ولا يقصد من وراء ذلك الإنكار إلى القول بأنها ثلاث طرق مختلفة
لتحقيق نفس الصفة الشعرية ، ولكنه يرى أن الملحمة والتمثيلية يجب أن نقرأ كلاهما
كأنها مجموعة من نصوص غنائية مصوغة في بنية فنية خاصة ، في شكل حكاية ،
وشخصيات وفعل درامي .

وقد نقد كروتشيه الشاعر الفرنسي « كورني » في مسرحياته ، فبين أن مثار ،
إعجابه فيه يرجع إلى صفة غنائية ، وهي المواضع التي يبدو فيها تأكيد الإدارة ، وثبوت
العزيمة في الفرد ، وتغليب الإرادة على العاطفة ثم الكشف عن الحلال في عظيم الفعال .
وهذه كلها صفات غنائية ، أما الحكاية والخلق — على نحو ما رأينا في أرسطو — فلا
وزن لهما عند كروتشيه ، وكذلك يرى في مسرحية « فاوست » للشاعر الألماني « جوته »
أنها ليست سوى مجموعة من مواضع مطروقة ، يبيت فيها « جوته » مشاعره من وقت
لآخر ، ولا قيمة في مسرحيته هذه لسوى هذه المشاعر (٢) . وعلى ذلك يكون تقويم

(١) أنظر دائرة المعارف البريطانية ، الطبعة الرابعة عشرة Aesthetic وكذا :
B. Croce ; Poésie : p. 2-8 ولنا إلى هذا عودة في حديثنا في الشعر في الفصل التالي .

(٢) انظر :

B. Croce ; Aristote, Shakspeare and Corneille, trans. Douglas Ainslie, New
York, 1948 ; P. 407, 408, 414, = W. K. Wimsatt, fip. cit. P. 516.

بندتو كروتشيه للمسرحيات والملاحم على أساس جزئياتها ذات الطابع الغنائي ، لا على أساس المجموع أو الطابع الموضوعي .

وفي الحق يبدو الفيلسوف كروتشيه فريداً في نقده الجمالي ، فقد رأينا أنه ، في مثاليته ، ينكر قيمة العالم الخارجي . ويجعل الفكر كل شيء في العمل الفني ، ثم إنه ضد التفريق بين اللفظ والمعنى ، والشكل والمضمون . ويرى القيمة كلها في الشكل ، لأن الصورة فيه تفرق عن مضمونها ، كما أنه ينكر التفريق بين الأجناس الأدبية ، ويرى أن قيمتها الفنية تنحصر في صفاتها الغنائية ، ولا يعتد بعد ذلك بقواعد فنية للصفات الغنائية . فقد تكون التعبيرات الساذجة ذات طابع فني عميق في دلالتها على لسان السذج من الناس ، والفرق بينهما وبين التعبيرات الفنية الناضجة على أيدي كبار الشعراء هو فرق في الامتداد لا في العمق (١) .

ويبدو التناقض في فلسفته حين يتحدث عن وحدة العمل الأدبي . وأن الألفاظ والحمل تذوب في هذه الوحدة ذوبان قطع المعدن في التمثال ، فكأنه يعتبر العمل الفني في وحدته ، ثم إنه بعد ذلك يذكر أنه لا يعتد بسوى المواقف الغنائية الجزئية في المسرحيات والملاحم ، دون اعتداد فيها بالبنية الفنية العامة ، وفي هذا تناقض . وفي الشكل تنحصر القيمة الفنية عنده ولكن هذا الشكل لا قواعد له أيضاً ، ثم ينهم — من تطبيقه ومن كلامه في الشعر — أن تقويم الشكل يتوقف على الحالات التاريخية ، إلى جانب الوعي الفردي . كما يقرر هو كذلك أن قيمة التجربة الفنية تسمو بجلالها الإنساني ، كما سنتحدث عن ذلك حين نشرح معنى التجربة الأدبية في الفصل التالي ، وهو في هذا يعتد بالمضمون مع الشكل ، وفي هذا تناقض أيضاً :

على أن بندتو كروتشيه لا يريد بالصنعة والشكل أن يكون العمل الأدبي تعبيراً مصطنعاً ، أو مفروضاً على الكاتب من خارج نطاق ذاته ، ولكنه يهتم بصدق الفنان ، وصدوره في تجربته عن ذات نفسه (٢) .

وقد أراد كروتشيه أن يحرر العمل الفني من القيود التي قد تعوقه ، فقرر أن العمل الفني فردي ، مصدره قوة الحدس التعبيري الذي هو قوة فكرية ، والعمل الفني خلق

(١) كما سبق أن ذكرنا ص ٢٩٧ من هذا الكتاب .

(٢) أنظر هذا الكتاب ص ٢٩٨ وانظر .

حر ، فهو غير مقيد بقوانين خاصة ، وليس محاكاة للأشياء الخارجية . وفلسفة كروتشييه المثالية التعبيرية رد فعل للمعايير العامة الكلاسيكية ، وتخفيف من غلواء المولعين بالقواعد والقيود الفنية ، وانطلاق من كل محاكاة . وفي هذه الحدود الضيقة تنحصر قوة فلسفته وقيمتها . على الرغم من افتقارها إلى وحدة كاملة ، وعلى الرغم من نقصها في جلاء الجوانب الفنية ، فأولى بها أن تكون فلسفة الحدس التعبيري من أن تكون فلسفة الفن من حيث هو فن (١) .

٥ - وأثرت هذه الاتجاهات الحمالية السابقة - وخاصة نقد بندتو كروتشييه والرمزيين من الفرنسيين - في النقد الأمريكي ، ولا مجال هنا لتفصيل القول في مدارس النقد الأمريكية ، ولذلك لن تعرض منها هنا ما يكرر ما قلناه في الأهداف الفنية للأدب . وإذن سنقتصر على ما يسمى المدرسة التصويرية . ومدرسة النقد الحديثة ، ثم مدرسة النزعة الإنسانية ، موجزين القول فيها كل الإيجاز . وأخيراً نأخذ مثلاً عاماً يمثل شتات هذه الاتجاهات في النقد الأمريكي ، وهو نقد : ت . س . إليوت .

والمدرسة التصويرية (٢) تعتمد على الصور والشكل ، وتجدد فيهما في قلبهما التقليدي ، ومن آباءها أمي لويل (٣) ، وإزرا باوند (٤) ، وهيلدا دولتيل (٥) . ولم يترك هؤلاء أثراً يذكر في الشعر ، بقدر ما تركوا في النقد . وأشهرهم إزرا باوند ، ولكنه سرعان ما ترك هذا المذهب . وهؤلاء يعنون بالشكل ، وبوضوح العبارة ، ويثورون على الوزن التقليدي .. ولتمردهم أثر مجمود في تحرر الشعر الأمريكي من القيود الثقيلة التي كان الشعر بها فارغ المعنى . ولا يهتم هؤلاء بأية رسالة للشعر من اجتماعية أو مدنية .

وسرعان ما تمخض هذا المذهب عن «مدرسة النقد الحديثة» ، وأصحابها متأثرون بآراء التصويريين ، إلى جانب تأثرهم بالتراث الأدبي القديم ، وبالأدب الإنجليزي والفرنسي ، وهم يحرصون حرصاً بالغاً على الشكل ، ويبالغون في الأفادة من الحلى

(١) المرجع السابق ص ٥١٨ - ٥١٩ .

(٢) Imagists

(٣) Amy Lowell شاعرة أمريكية (١٨٧٤ - ١٩٢٥) .

(٤) Ezra Pound ولد عام ١٨٨٥ .

(٥) Hilda Doolittle شاعرة أمريكية ، ولدت عام ١٨٨٦ .

اللفظية والصنعة ، ومن أشهرهم الناقد ألن تيت (١) وراسوم (٢) وبلاك مور (٣) . ومما يقوله الأول في نقد ديوان « إزرا باوند » الذى عنوانه : « الأغنيات السبع (٤) والعشرون » : « هذه الأشعار ليس لها من معنى ، ولكنها أشعار ممتازة » . ويؤكد أن مؤلفها يعد من أجل ذلك « حديثاً جديداً كل الجدة في أشعاره » . وفي هذا يترأى تأثير الرمزيين الفرنسيين ، وبخاصة ريمى دى جورمان ، في انتصاره للشكل واستقلال الأدب عن كل غاية ، حتى ليذهب رانسوم إلى أن الشاعر الحديث يذبح ألا يعبر في صناعته أدنى اهتمام للأخلاق أو الإله أو الوطن . لأنه إنما يبتدع نتاجاً منفصلاً يظهر فيه فنه .

وعناية هؤلاء بالغة المدى بتحليل العمل الأدبي وبنيتة ، من وجهة النظر الجمالية . وغالباً ما يتحدثون في الشعر الذى لا ينازعهم في عدم التزامه أحد من نقاد الغرب ، مغفلين أمر القصة والمسرحية .

وقد ألقى سيجارن — عام ١٩١٠ — محاضرة في كولومبيا موضوعها : « النقد الحديث » . وفيها يأسى « أن ينتصر التعبير على الشكل » ، ويقول « كل عمل أدبي نتاج فكرى تسيطر عليه قوانينه الخاصة به ، ولا شئ سوى الشكل » .

وقد كان تلميذاً لبندتو كروتشيه ، ويتضح تأثير كروتشيه فيه حين يقول : « ليست وظيفة الشعر أن يدعم قضية اجتماعية أو خلقية » . وهو في هذا يعارض الدلالة الجمالية بالدلالة الخلقية . ويفصل كلا منهما عن الآخر فصلاً تاماً .

وقد تصدى هؤلاء « ذوو النزعة الإنسانية الجديدة » . ومن أشهر هؤلاء إرفنج بابيت (٥) . ومينكن (٦) . ففي عام ١٩١٨ رد الأول على سبنجارن ، وفي نفس العام كتب الثانى مقالاً نقد فيه مدرسة النقد الحديثة . وعلى الرغم من النزعة المحافظة الكلاسيكية لأصحاب هذه الردود — مما لا نحتاج معه إلى إيراد آراء مكرورة — راجت آراؤهم

(١) Allen Tate (١٨٩٩) .

(٢) Ranson ولد عام (١٨٨٨) .

(٣) Richard P. Blackmur ولد عام (١٩٠٤) .

(٤) Twenty Seven Cantos

(٥) Ivring Babitt (١٨٦٥ — ١٩٣٣) .

(٦) H. Lewis Mencken ولد عام ١٨٨٠ .

رواجاً بمنقطع النظر لدى الجمهور . وعلى أثر الحملة التي شنها أصحاب النزعة الإنسانية أصبح النقد الأدبي المحض (غير المرتبط بقيم سوى القيم الجمالية) مهملًا لدى الجمهور الأمريكي (١) .

ويعلق الناقد الأمريكي : فان وليم أوكونور - في كتابه في النقد الأمريكي - على نقد مدرسة النقد الحديثة الأمريكية قائلاً : « إن مثل هذا الشطط (لدى نقاد هذه المدرسة ، ومنهم إليوت في بدء نقده) - لا يمكن فهمه إلا على أنه رد فعل في وجه الأدب التعليمي ، وهو أدب لا ينازعهم في عنايته أحد ، غير أنهم لم يفتنوا إلى أن الأفكار السخيفة والشاذة تضعف القيمة الشعرية » . ومما يقوله باييت في نقد النزعة الجمالية المحضة لمدرسة النقد الحديثة الأمريكية : « لا يكون المرء ذا نزعة إنسانية ما لم يمارس اختياراً خلاقياً » ، وما النزعة الإنسانية في الأدب سوى « عملية اختيار من بين سلم القيم المتعددة » . ويقول كذلك مينكن : « الجمال - كما نعرفه في هذا العالم - ليس كما يزعم السيد سبينجارن - مظهرًا في الفراغ ، ولكن له أصوله الاجتماعية ، والسياسية . بل والحلقية (٢) .

والناقد الأمريكي : ت ، س . إليوت (٣) يمثل - في وقتٍ معاً - المدرسة الأمريكية الجديدة - أول عهده بالنقد - ثم النزعة الإنسانية بعد . ولكثرة الخلط لدى الناس في فهمه : ولاحتجاج هؤلاء بآرائه بدون تمييز لمرحلي تطوره ، نرى أن نعرض هنا أهم آرائه :

ويحدد ت . س . إليوت هاتين المرحلتين اللتين مر بهما في نقده ، في مقدمة كتابه « الغاية المقدسة » ، (الطبعة الثانية عام ١٩٢٨) ، قائلاً : « لقد وجدت عوناً وتشجيعاً كبيرين فيما كتبه في النقد الأدبي ريمى دى جورمون (الناقد الرمزي الفرنسي) -

(١) هذه عبارة الناقد الأمريكي المعاصر لودفيج لويسون ، في :

Ludwig Lewisohn ; Psychologie de la Litterature Americaine Vers. française Paris, 1934, P. 187-288.

(٢) راجع في كل ذلك مرجع فان وليم أوكونور ، وكذلك المرجع السابق ، الكتاب المأثر كله من ص ٢٨٧ إلى ص ٣١٤ - ثم :

Hist. des Litteratures, II P. 589-608.

(٣) Thomas Stearns Eliot - ولد عام ١٨٨٨ .

واعترف بهذا التأثير وأقدر الفضل فيه . ولا أجحده أبداً بسبب تجاوزه إياه إلى مسألة أخرى لم أمسها في هذا الكتاب . وهي مسألة صلة الشعر بالحياة الفكرية والاجتماعية في العصر ، وفي كل العصور (١) .

ففي أول عهد إليوت بالنقد (وهي المرحلة التي تبدأ عام ١٩١٧) . كان همه كله منصرفاً إلى توفير الأسس الجمالية في العمل الأدبي . وفيها كان ينفر إليوت مما سمي به . « خط الأجناس (٢) » . يقصد بذلك خلط الفلسفة بالأدب أو الاجتماع . فالعمل الأدبي استعاضه عن الفلسفة ، وبديل منها ، وليس خادماً لها ولا دليلاً عليها . والعمل الأدبي ليس وسيلة ، ولكنه غاية في ذاته (٣) .

وفي المقال الأول من كتاب إليوت السابق ، يؤكد إليوت استقلال الأدب عن حياة كاتبه نفسه : « إننا لو عرفنا عن حياته (يقصد شكسبير) ما تنسج له مكتبة بأكملها لما ساعدنا ذلك على فهم شعره . وإدراك قيمته ، مثلما يساعدنا على هذا الفهم دراسة أسلوبه الفني وعقله الخالق » — « وعندما نقرأ قصيدة أو قصة ننسى كل ما هو خارج عنها . أفلا ننسى أيضاً الشاعر أو الكاتب الذي كتبها ؟ . فتصبح هي الحقيقة الوحيدة . الكائنة التي تتضائل إلى جانبها جميع الحقائق الأخرى ، حتى الأخرى ، حتى حقيقة الكاتب الذي كتبها » . وعند إليوت أن « العمل الأدبي لا يمكن أن يكون إلا صورة لنفسه فقط ، بمعنى أنه لا يمكن أن يزودنا بشيء خارج عن نطاق ذاته (٤) » . ويذهب في ذلك إلى حد القول بأن مسرحيات شكسبير لا معنى لها : « ولي أن أقول مختاراً إن أية مسرحية من مسرحيات شكسبير ليس لها معنى محدد ، على الرغم من أنه من الزيف أن نقول إن مسرحية من مسرحياته خالية من المعنى (٥) » .

والقدر الصحيح — في مثل هذه الأقوال — ينحصر في الحرص على ألا ينقلب العمل الأدبي دعابة ، وهو مبدأ يسلم به جميع نقاد الأدب في كل العصور ، ولكن قطع

(١) T.S. Eliot ; The Sacred Wood ; 1928, p. VIII

(٢) The mixture of genres — وهو تعبير خاص به .

(٣) المرجع السابق ص ٦٦ — والفكرة مأخوذة عن ريمي دي جورمون في :

La Culture des Idées, P. 131.

(٤) المرجع السابق لـ إليوت ص ٥١ — ٥٢ .

(٥) Selected Essays في حديثه عن شكسبير .

الصلة بين الأدب والغايات الإنسانية والاجتماعية - هو مما وقع فيه أحيانا بعض دعاة الفن للفن - على أنهم سرعان ما تداركو خطاهم في أكثر الأحيان ، كما رأينا في نقد « جوتيه » و « دى ليل » ، ثم بودلير واضرابهم .

وفي مقدمة كتابه « الغابة المقدسة » لسنة ١٩٢٨ ، يقرر إليوت أنه مهما قيل في استقلال الفن ، ومهما اجتهد أهله في الاكتفاء به غاية في ذاته ، فإنه لابد أن يمس مسائل الخلق والدين والسياسة ، على الرغم من استحالة تحديد الطريقة التي يمس بها هذه المسائل (١) . وهذا بدء تطوره في المرحلة الثانية من نقده .

وفي هذه المرحلة يقرر إليوت أن شكسبير ودانته كلاهما شاعر عظيم . ولكنه ينتهي إلى تفضيل دانته . وحين يتساءل عن السبب في تفضيله ، يجيب بأنه يبدو له أنه يوحى بمسلك تجاه سر الحياة أكثر صحة واستقامة ، وأنه مما لا شك فيه أن المآسى العظيمة - كتلك التي ألفها أخيل وسوفوكليس وكورنى وراسين .. - كانت مخصصة كلها بأنواع الصراع الخلقى السائد في كل العصور (٢) .

ويتحدث إليوت عن الشعر الدرامي ، فيلاحظ أن مؤلفي المسرحيات لابد لهم من اتخاذ مسلك خلقى مشترك بينهم وبين جمهورهم ، وأن صغارهم هم الذين يتبعون تيار الخلق السائد دون مراجعة له (٣) .

وقد كتب إليوت مقالا (عام ١٩٢٧) في مجلة فرنسية ، موضوعه القصة الإنجليزية المعاصرة ، يقول فيه : « الوحدة التي تجمع ما بين هذه القصص - أو بالأحرى ما تجمع عليه هذه القصص كلها - هو أنها خالية مما يبدو لي توافره لدى جيمس (بقصد جيمس جويس) إلى درجة عظيمة ، ألا وهو الاهتمام بالخلق . وفي اعتقادي أن هذا الاهتمام بالخلق قد أخذ يتأصل في فكر من يعرفون كيف يفكرون

(١) Sacred Wood, P. X

(٢) في مقاله في بودلير في Selected Essays

(٣) T.S. Eliot : Selected Essays ; 1932, 45, 53, 173 واليوت في هذا يتبع مثال بودلير الذي عاب الشاعر Hégésippe Moreau أنه كان يتبع الموضوعات الحلقة المطروقة للصر وينميتها ؛

أنظر . Baudelaire : Oeuvres, éd, la Pléiade, II, p. 561-567

وكيف يشعرون . والنتيجة الحتمية البالغة الأهمية لذلك ، على أن أذكرها ، وهى أن القصة الإنجليزية المعاصرة فى تأخر (١) . وعلى الناقد أن يجلو غايات الأدب التى تتجلى فيها عظمتها ويتوحد معها . « يجب أن يكمل النقد الأدبى بنقد من وجهة نظر دينية وخلقية محددة .. وعظمة الأدب لا يمكن أن تتحد بمعايير أدبية فحسب ، على الرغم من أن علينا أن نتذكر أن سواء كانت أدبية أو غير أدبية ، فإنه لا يمكن تحديدها إلا بالمعايير الأدبية (٢) . وفى هذا النص الأخير يبدو جلياً تأثير إليوت بنظرية « الوحدة (٣) الكاملة » لبودلير . وحين يعجب إليوت ببودلير ، يقرر أن عظمتها تتجاوز ما شاع خطأ من أنها مقصورة على اتباعه نظرية الفن للفن . فهذه النظرية — فى عاقبة أمرها — لا تصل بين الأدب والحياة ، إذ يرى أصحابها فى الفن عوضاً عن كل شيء آخر ، وسيلة لتصوير العواطف والإحساسات التى تنتمى إلى الحياة — طبيعية — أكثر من انتمائها إلى الفن ، ثم يذكر أن نظرية الفن للفن « كانت دعوة أصابت النقد والأحكام الجمالية ، وقامت عقبة فى سبيل تقويم بودلير تقويماً صحيحاً (٤) » .

وفى بعض ما قدمنا ما يكفى دليلاً على تطور إليوت ، وما ليس وراءه وضوح فى الرد على من يتخفون إليوت داعية الفن للفن ، أو داعية استقلال الأدب عن كل غايية .

ولا يمكن تفسير مرحلته النقدية الأولى إلا على أنها مرحلة انتقال ، صدر فيها عن رد فعل ضد الأدب التعليمى ، شأنه شأن مواطنيه لتلك الفترة ، كما لاحظ بحق ولیم فان أوكونور ، على أن إليوت كان فى تلك المرحلة يقاوم من أساءوا اتباع مدرسة سانت بوف ، فلم يروا فى الأدب سوى مرآة نفسية لمؤلفه ، مغفلين شأن المعايير الجمالية تبعاً لذلك .

وإليوت — بعد ذلك — صاحب فكرة : « المعادل الموضوعى » . وقصده بها ألا يعبر الكاتب عن آرائه تعبيراً مباشراً ، بل يخلق عملاً أدبياً فيه مقوماته الفنية الداخلية

(١) انظر T.S. Eliot : Le Roman Anglais Contemporain, ni, Nouvelle

R. Francaise, Mai, 1972 P. 670-671.

(٢) T. S. Eliot ; Essays Ancien and Modern, London, 1636, P. 93.

(٣) فى النص الذى أوردناه له ص ٣١٢ من هذا الكتاب ، وهى ما يسميه بودلير :

L'unité intégrale.

(٤) Selected Essays, P. 382

التي تكفل - فنيا - تبرير الأحاسيس والأفكار ، للإقناع بها ، بحيث لا يحس المرء أن الكاتب يفضي إليه بذات نفسه بإثارة المشاعر المباشرة دون تبرير لها . يقول ت . س إليوت : « الطريق الوحيد للتعبير عن الانفعال في صورة فنية هي العثور على معادل موضوعي ، وبعبارة أخرى : على مجموعة من الأشياء ، أو على موقف ، أو على سلسلة من الأحداث يكون بمثابة صورة للانفعال الخاص ، بحيث متى استوفيت الحقائق الخارجية التي يجب أن تنتهي إلى تجربة حسية ، فإن الانفعال يثار إثارة مباشرة (١) » . وهي فكرة نادى بها في النقد الفرنسي - من قبل - إميل زولا (٢) ، وفلوبير (٣) ، وبلزاك (٤) ، ولكن مصدر فكرة إليوت المباشر هو جوليان (٥) بندا « في عبارة نقلها » بندا « عن » أثنان دي سانفيل (٦) » . ثم نقلها عنه إليوت بدوره (٧) ، وأعجب بها ، وهذا نصها . « في العمل الأدبي جمال غير ذاتي في طابعه العام ، مستقل تمام الاستقلال مؤلفه نفسه وعن بنية شخصه ، وهو جمال له مبرره الخاص به ، وله قوانينه ، وهو ما يجب أن يعتد به الناقد » . أما الصبغة الرياضية التي أضفها إليوت على هذه الفكرة ، بتسميتها بالمعادل (٨) الموضوعي ، فقد سبقه إليها إزرا باوند ، لأن هذا الأخير يعبر عن المعنى نفسه بالمعادلة (٩) ، حين يقول إن الشعر « نوع من الرياضة الملهممة التي تقف منها على معادلات ، لا لأرقام مجردة أو مثلثات أو دوائر وما شابه ذلك ، ولكنها معادلات للانفعالات الإنسانية (١٠) » .

وفي نقد إليوت نظرة أخرى عميقة ، هي صلة الكاتب بالتراث الأدبي الإنساني ، وضرورة إفادة الكاتب منه في أصالة . وهذه قاعدة هامة تمس جوهر الدراسات المقارنة يشرحها إليوت في المقال الثاني من الغابة المقدسة . وعنوان المقال : « الموروث والموهبة

(١) Sacred Wood 1928, P. 100

(٢) في القصة التجريبية .

(٣) مثلاً في رسالة له إلى « لويز كولي » في مار عام ١٨٥٢ .

(٤) في مقدمة طبعة ١٨٤٢ لمجموعة قصصه : الملهاة الإنسانية .

(٥) في كتابه : Belphégor ص ١٤٠

(٦) Othnin d'aussonville

(٧) في الغابة المقدسة ص ١٤٢ .

(٨) An «Objectif Correlative»

(٩) Equatifin

(١٠) Ezra Pound : the Spirit of Romance, P. 5

الفردية » ، ويقصد بالموروث أن يفيد الكاتب من ترك الأدب الماضى . فخير إنتاج الكاتب « هو ما يظهر فيه — فى جلاء — أن الأقدمين من نوابغ الأسلاف لم يموتوا » . وعلى الكاتب أن يكون على وعى « بأن الآداب الأوروبية — منذ هوميروس ، بما فيها من أدب بلد الكاتب — تؤلف وحدة حية لأجزائها وجود موقوت بمثابة الامتداد للماضى ، ويقاس كل نتاج بنسبته إلى ذلك التراث (١) » . وجوهر هذه الفكرة يأخذه إليوت عن ريمى دى جورمون الذى سبقه بقوله : لا وجود لعين من عيون المؤلفات الأدبية فى الهواء ، ولا وجود فى الأدب — كما لا وجود فى الطبيعة — لحيل تلتقى : والأصالة المطلقة ليست إلا من إدراك الجهال . على أنها — بعد — ضد قوانين الطبيعة ، مستحيلة ، لا يمكن فهمها (٢) » .

وإليوت — فى مرحلته الثانية من مراحل تطوره — أقرب إلى النزعة الواقعية ، على حين هو فى مرحلته الأولى منصرف إلى النواحي الجمالية التى هى أوثق صلة بالنزعة المثالية ، وهى موضوع هذا الجزء من الفصل ، وهذا الجانب الجمالى يهتم فيه دعائه بالكشف عن طبيعة العمل الفنى ، ويقصرون همهم عليه ، ويذهب غلاته إلى استقلال الأدب ، أو إلى القول بأن الأدب للأدب . وقد كان لهذا أثر فى دعوة المدرسة التأثرية . ومبدؤها : النقد للنقد كما أن الأدب للأدب .

ومن آباء هذه المدرسة فى النقد الكاتبان الإنجليزيان : وليم هازلت (١٧٧٨ — ١٨٣٠) ، ولامب Lamb (١٧٧٥ — ١٨٣٤) ، وما يقوله هازلت ، مثلا : « أقول ما أفكر ، وأفكر ما أشعر . ولا أستطيع أن أمنع نفسى من أن تتأثر بأنواع من التأثير تجاه الأشياء ، وعندى من الهمة ما يكفى للتصريح بها كما هى (٣) » .

ولكن هذه المدرسة راجت فى النقد فى أوروبا فى أواخر القرن التاسع عشر ، وظلت حتى حوالى عام ١٩٤٠ م . ومن كبار نقادها فى فرنسا أناتول فرانس (١٨٤٤ — ١٩٢٤) ، وجول لومتر Jules Lemaitre (١٨٥٣ — ١٩١٤)

(١) T. S. Eliot Tradition and the individual talent., in : Sacred Wood ; P. 47-48, 49, 53.

(٢) انظر : R. de Gourmont : Promenades Littéraires, 5 è Série, P. 131
(٣) انظر :

Hazlitt (W) ; Works. ed P.P. Howe, V, (London 1930). U. 175, in : W K Wimsatt. op. cit. P. 495.

وأندريه جيد A Gide (١٨٦٩ - ١٩٥١) وآلان Alain (١٨٦٨ - ١٩٥١) ،
وفى انجلترا أوسكار ويلد (١٨٥٤ - ١٩٠٠) وسانتسبيري (١) Saintsbury وهؤلاء
يرون أن يسجل الناقد خواطره على الحالة التي تبدو له نتيجة مباشرة لقراءته ، دون
حاجة إلى شرح ، وهو يرجع فيها إلى ذات نفسه : وهم ينفرون من القواعد الثقيلة
التي تعوق النقد . على أنهم يرون كل نقد - مهما زعم لنفسه من موضوعية - ذاتي ،
لأنه انعكاس لذات الناقد ، كما يقول أناتول فرانس : « النقد - كما أفهمه - يشبه
الفلسفة والتاريخ ، في أنه نوع من القصص تمارسه العقول الفطنة المحبة للاطلاع ،
وكل قصة - إذا فهمت جيداً - ترجمة لحياة مؤلفها ، فخير النقاد من يحكى مغامرات
نفسه في رحلاته بين عيون المؤلفات (٢) » .

ثم إن الشرح والتعليل في النقد - فيما يرى هؤلاء - يهدد الناقد بفقدان لذة القراءة ،
وضياع المتعة الجمالية للعصل الفني ، وهذه المتعة جوهرية لتجاوب القارئ مع العمل
الفني على أساس صادق أصيل . وهذا ما يقصده « الآن » بقوله : « من يشرح فكرته
يفقد دائماً جزءاً منها ، وهو غالباً خير ما فيها » (٣) .

ويجب أن يتوافر للناقد ، في رأيهم ، الحس المرهف بالجمال ، فعلى قدر عمق
إحساسه به تكون قوة نقده ، فلا قيمة لإلمامه بالقواعد أو تعريفات الجمال ،
أو الأسس الذهنية العامة ، إذ القيمة كل القيمة لرهف المزاج الفني .

وإذا كان الفنان نفسه هو الأشد حساسية تجاه الجمال كى ينتجه ويعبر عنه ،
إذن لا ينقد الناس سوى الفنان ولا ينقد الشاعر سوى الشاعر (٤) .

(١) المرجع السابق ص ٤٩٤ .

(٢) انظر :

J. C. Carloni et Jean-C. Filloux : la Critique Littéraire, Paris, 1955, P. 54.

Alain : Propos de Littérature, Paris 1943, P. 77. (٣) انظر :

(٤) هذا ما تبين عنه معركة خالدة بين الفنانين والنقاد ، في زعم الفنانين أن النقاد معوقون ولا خبرة لهم
بالفن لأنهم لا قدرة لهم على الإنتاج ؛ انظر ص ٢٤ - ٢٦ ، ١٦٣ وها مشها من هذا الكتاب ؛ ورأى التأثيرين
له صدى ت . من إليوت الشاعر الإنجليزي المعاصر ، ورد عليه مستر لويس بأن الشعر إنتاج للفكر فيه جانب
وللذوق جانب آخر ، وكلاهما خاضع للشرح والتفسير . وفي الناحية الفكرية منه لا يصح جحود الشروح
المسببة . شأن الفن في ذلك شأن كل إنتاج إنساني ، وأما الذوق لغة نواحيه أيضا في الشرح وليس بمقصود على
الفنانين . وما أشبه الشاعر في زعمه بأنه لا ينقده إلا شاعر بالطامى الذى يزعم أنه لا ينقده إلا طامه آخر ، انظر :

C. S. Lewis ; A preface to paradise Lost (London 1942) P. 9-150, in : W. K. Wimsat, op. cit. 495.

ولهذه المدرسة فضل التنبيه إلى المتعة الفنية ، والنفوذ إلى جمال العمل الأدبي ، والتخفيف من غلواء المنهجين الذى يقتصرون على شرح العمل الفنى بأسباب خارجة عنه ، وهم يرون أن جوهر العمل الفنى فى متعته الذهنية أو العاطفية . والحق أن كل ناقد له حظ من هذا التأثير المباشر الذى تدعو إليه هذه المدرسة ، وله نصيب من الإحساس الفنى الذاتى ، حتى أكثر النقاد اتباعاً للقواعد والمناهج ، إذا كانوا على تجارب فنية يعتد بها .

ولو رجعنا إلى أصحاب هذه المدرسة فى تطبيقهم لتقدمهم ، لوجدناهم أول الناس خروجاً على مبادئهم فى حرفيتها ، وذلك أنهم ، هم أنفسهم ، ذوو ميول واتجاهات تخضع لمعايير ، وتشف عن قواعد ومناهج معينة يضيق المقام هنا عن شرحها . ثم إن فى قولهم برهف الإحساس الفنى ما يدل على جانب موضوعى فى النقد ، ذلك أن الإحساس الفنى يستلزم من الناقد الرجوع إلى تجارب فنية كثيرة تكون هادياً له فى إحساسه وحكمه . على أن الخواطر الناتجة عن التأثير المباشر للقراءة والمتعة لا يمكن الاكتفاء بتسجيلها منعزلة ، بل لابد من اتساقها وانتظامها فى منهج تصير به ذات واحدة ، وهو ما لابد أن يشف عن اتجاهات عامة تخضع لمعايير موضوعية .

هذا إلى أن « أفكار ويلد » يقر بأن النقد هو الذى يخلق الجو الفكرى للعصر ، ويشحذ الذهن لدى الفنانين لا عن طريق الشروخ ، ولكن عن طريق نمو غريزة النقد الصادقة (١) . وعلى هذا تكون للنقد فائدته التعليمية .

فإذا كان الفن لا يحاكي الطبيعة عند دعاء الفن للفن ، فهو يساير النقد ، ويحاكيه . فليس الفن — إذن — مطلقاً من كل القيود ، كما أن النقد لا يكون خالصاً لذات النقد ، على الرغم من مظاهر هذه الدعوات التى نتجت عن الفلسفة المثالية .

وقبل أن نعلق على نتائج هذه الفلسفة المثالية وما انبنى عليها من نقد بشىء من التفصيل ، نتحدث فى إيجاز عن الفريق الثانى من فلاسفة الفن ، وهم الفلاسفة الذين يعنون بوظيفة الأدب الاجتماعية والإنسانية .

٢ - الفلسفات الواقعية

وهى التى تقابل الفلسفات المثالية . وفى العصور الحديثة اتجهت الفلسفات نحو الواقع ، وانخذلت لذلك صوراً وأشكالا مختلفة . فكانت الفلسفة الاجتماعية أو الاشتراكية تعنى بإصلاح المجتمع لإسعاد الفرد ، ثم الفلسفة الوضعية أو التجريبية ، ثم الفلسفة المادية التى تجعل من الفرد صدى ونتيجة لعوامل مادية ، وأخيراً فلسفة الوجوديين .

١ - وفلسفة سان سيمون (١٧٦٠ - ١٨٢٥) وأتباعه فى المجتمع ونظيمه صلة وثيقة بتوجيه الفن وجهة اجتماعية . تدور فلسفة هؤلاء حول مصير الإنسان فى علاقته بأخيه الإنسان ثم بالعالم . وهم من أوائل دعاة الاشتراكية بمعناها الحديث فى العالم . وهم يرمون فى تنظيم المجتمع إلى القضاء على الأثرة فى الفرد ، بتربية الشعب ، وتعويد الأفراد فى هذه التربية على التضحية ، تضحية المعتقد المؤمن . وينزل كل فرد فى هذا المجتمع على حسب ما تسفر عنه مواهبه . وعلى الحكومة عبء هذه التربية بتوجيه النشاط الاجتماعى بحيث تحل المشاركة محل التنافس ، وبحيث يقضى تعاون الأفراد تعاوناً إنسانياً على استغلال الإنسان للإنسان . ولا يكون فى هذا المجتمع مجال لأن يكتفى الفرد بما يملك من المشاركة فى العمل والنشاط الاجتماعى على حسب مواهبه التى تنزله منزلته فى مجتمعه . وهؤلاء لا يلفون الملكية ويعتمدون على العقيدة فى تنظيم المجتمع وفى التعود على التضحية .

ومن هؤلاء الفلاسفة جوزيف برودون Joseph Proudhon (١٨٠٩ - ١٨٦٥) وعنده أن العدالة ليست خلقاً مثالية يصنعها الإنسان لنفسه ، ولكنها وليدة المجتمع ، ومظهرها فى الطبيعة هو التعادل بين الأجزاء ، ومظهرها فى المجتمع هو التبادل المبنى على المساواة بين الناس ، وهى فى الفرد مبدأ الفكرة وصورتها ، وهى الغاية من الوجود ومن المعرفة . وفى كتابة : « مبدأ الفن ووجهته الاجتماعية Du Principe de l'Art et de sa Destination Sociale (١٨٦٥) يرى أن الفن يجب أن يخدم هذه المبادئ .

وهؤلاء جميعاً يأملون في إقامة المجتمع على مبادئ عملية ، ولكنهم يخالفون فيها الماديين مخالفة تامة ، ولهم الفضل في أنهم خطوا بالفلسفة نحو الواقع (١) .

٢- واتجه الفن نحو الواقع كذلك بتأثير الفلسفة الوضعية Positivisme أو التجريبية Expérimentale ، على يد أوجست كونت (١٧٩٨ - ١٨٥٧) ، وجون ستيوارت ميل John Stuart Mill (١٨٠٦ - ١٨٧٣) ، وتين Taine (١٨٢٨ - ١٨٩٣) ، وموجز قضايها : أن المعرفة المثمرة هي معرفة الحقائق وحدها ، وأن العلوم التجريبية هي التي تمدنا بالمعارف اليقينية ، وأن الفكر الإنساني لا يستطيع أن يعتصم من الخطأ - في الفلسفة وفي العلوم - إلا بعكوفه الدائم على التجربة وبتخليه عن كل أفكاره الذاتية السابقة ، وأن الأشياء في ذاتها لا يمكن إدراكها ، لأن الفكر لا يستطيع إدراك شيء منها سوى العلاقات ، ثم القوانين التي تخضع لها العلاقات (٢) .

ووضح تأثير هذه الفلسفة في الأدب والفن . نضرب مثلاً لهذا باتجاه الرسام الفرنسي جوستاف كوربيه (١٨١٩ - ١٨٧٧) نحو الواقع في دعوته إلى محاكاة الطبيعة في الرسم وبتخاذ موضوعات المناظر من واقع حياة الشعب ، ثم بتهوينه من شأن الشعر في المسرحيات : « لأن التحدث بالشعر طريقة تخالف المؤلف المألوف من حديث الناس ، فهو نزع أرسقراطية (٣) » ويتجلى هذا الاتجاه الواقعي في قول صديقه « كاستانياري » Castagnary فيما يخص الرسم : « على رسام عصرنا أن يحيا حياتنا ، فيما لها من عادات وأفكار خاصة بها ، وعليه أن يسجل مشاعره التي يحصل عليها نتيجة لنظرة في أمور مجتمعتنا ، فيردها ثانية إلينا في صور نعرف فيها ذات أنفسنا وما يحيط بنا ،

(١) لا مجال هنا للدخول في تفصيلات قد تبعد بنا عن موضوعنا ، أنظر :

E. Bréhier, op. cit. II. Chap. XIV.

W. K. Wimsatt, flu. cit. p. 455

(٢) المرجع السابق ص ٤٥٥ - ٤٥٦ ، وإميل بریه المرجع السابق الفصل الخامس عشر ، ثم

A. Lalande : Vocabulaire Technique et Critique de la Philosophie.,
article : Positivisme.

(٣) أنظر :

E. Gros Kost : Courbet, Souvenirs Intimes, Paris 1880. P. 31 W. K.
Wimsatt, op. cit. p. 457.

والأ يغيب عن نظره حقيقة أننا نحن مؤلفو الفن وأنا موضوعه : فالفن تعبير عن ذات أنفسنا من أجل أنفسنا (١) .

وكان من نتائج هذه الفلسفة في الأدب أن قام إميل زولا (١٨٤٠ - ١٩٠٢) بدعوته - في مذهبه الطبيعي naturalisme - إلى التجربة الأدبية في القصة والمسرح ، وأن الكاتب يجب أن يسلك في دراسته الفنية للمجتمع مسلك العالم في معمله ، والطبيب في تجاربه ، على أن تتفق تجاربه - في قصته أو مسرحيته - مع النتائج والنظريات التي انتهى إليها العلماء . وقد شرح مبادئ مذهبه الطبيعي في الأدب في كتابه : « القصة التجريبية (٢) » . ويقصد في مذهبه إلى تطبيق النظريات العلمية على الحقائق الاجتماعية والإنسانية ، ويرى في واقعيته العلمية إلى أن تكون للفن رسالة : هي قيادة الإنسانية . وقد سبقه بلزاك (١٧٩٩ - ١٨٥٠ م) إلى تأليف قصص اجتماعية محضة ، لم يتكلف فيها التطبيق للنظريات العلمية في أدبه كما فعل زولا ، فكان أكثر عمقاً وأخصب أثراً . وقد وصف - في واقعيته - المجتمع الفرنسي في عصره ، وولع - كما ولع زولا - بتصوير الشر ، كما هو في الواقع ، وغرضهما كليهما هو الوقوف على هذا الشر للثورة عليه ، وما يترتب على ذلك من تغير نظام المجتمع من وراء هذا التصوير (٣) .

وقد تأثر النقد الأدبي كذلك بهذا الاتجاه الفلسفي التجريبي في فلسفة تين Taine الذي شرح - في قانونه المشهور - أسباب الاختلاف في النتاج الفني لمختلف الأجناس البشرية ، فأرجعها إلى ثلاثة أسباب : الجنس والبيئة ، وتأثير الماضي في الحاضر ، وكان لهذا القانون في حينه تأثير عظيم في النقد الأدبي في مختلف آداب أوروبا (٤) :

(١) أنظر المرجع السابق ص ٤٥٧ ، ثم :

Jules Antoine Castagnary : Salons (1857-1870). Paris, 1892, p. 187

(٢) عنوانها : Le Roman Expérimental نشرت لأول مرة في باريس عام ١٨٨٠ ؛ وفيها يلخص آراؤه في ملهه ، وقد كان يدافع عن هذه الآراء منذ عام ١٨٧٩ ، وقد تأثر زولا تأثير كبير بأق دعوته بكتاب الطبيب كاود برنار : « مدخل لدراسة الطب التجريبي » :

Introduction à l'Etude de la Médecine Exepérimentale,

وقد نشر في عام ١٨٦٥ .

(٣) ستحدث عن قصص بلزاك وأثره في الفصل الثالث من هذا الباب .

(٤) قد شرحنا هذا القانون ونقدناه في كتابنا : الأدب المقارن ص ٢٧ - ٣٣ وأنظر كذلك :

W. K. Wimsatt, jp. cit. p. 456

وبعد ذلك اتجهت الواقعية في الأدب وجهتين أخرين تحت تأثير فلسفتين حديثتين ، كلاهما يلزم الكاتب بالاشتراك في مشكلات المجتمع الحاضر ، وكلاهما يهتم بالمضمون وأثره الاجتماعي في الأدب ، وكلاهما يجعل المتعة الفنية في الأدب وسيلة لغايات إنسانية في تحرير الإنسان ، وإن كان من بين هاتين الفلسفتين اختلاف جوهرى كبير في الأسس التى قاما عليها ، ألا وهما : الفلسفة الواقعية الاشتراكية التى رأينا بذورها في فلسفة سان سيمون وبرودون ، ولكنها صارت اشتراكية مادية ، ثم الفلسفة الوجودية .

ولا يتسع المجال هنا لسوى عرض المبادئ العامة التى تهمننا فيها نحن بصدد .

٣ - فالفلسفة الواقعية المادية لها مذهبها الفكرى الذى يقوم على المسائل الجوهرية الآتية :

(١) الحياة الاجتماعية لها بنية دنيا infrastructure وهى التناج المادى ، وبنية عليا suprastructure - وهى النظم السياسية والثقافية . وهذه البنية العليا - بما تشتمل عليه من نظم ثقافية ومذاهب فكرية - هى وليدة الحياة المادية ، أى وليدة البنية الدنيا فى المجتمع ، إذ أن هذه البنية هى التى تحدد علاقة الإنسان بالطبيعة ، وتخلق المقومات الأساسية للمجتمع . وكل تغيير فى قوى الإنتاج المادية يحدث تغييراً فى العلاقات الاجتماعية والاقتصادية : « البنية الاقتصادية للمجتمع هى الأساس الحقيقى الذى يشاد عليه البناء الفقهى والسياسى ، والذى تتناسب معه كل الصور المحددة للوعى الاجتماعى . . وطريقة التناج فى الحياة المادية هى التى تشكل مجموع أنواع النمو فى الحياة الاجتماعية والسياسية والفكرية » . و « ليس وعى الناس هو الذى يحدد وجودهم ، بل على العكس من ذلك ، وجودهم الاجتماعى هو الذى يحدد وعيهم » (١) .

(ب) وتضارب المصالح الاقتصادية والاجتماعية يثير صراع الطبقات ، ومن شأن هذا الصراع أن يتقدم بتاريخ المجتمع وبالأفكار فى ثنايا العصور . فكل مجتمع

(١) انظر : K. Marx : Contribution à la Critique de l'Economie Politique, 1859, Préface.

ثم : K. Marx, F. Engels : Sur la Littérature et l'Art, p. 142-149.

يخلق هو بنفسه العوامل الاقتصادية والاجتماعية التي تهبط لظهور طبقة من الطبقات وسيطرتها ، ما بين إقطاعية وبرجوازية وعملية . ولكل طبقة من الطبقات مذهبها الفكرى (أيديولوجية) ، وهو مجموع الأفكار المتعلقة بالمسائل السياسية والخلقية والفنية والثقافية جملة . والمذهب الفكرى هو الذى تستمد منه كل طبقة مبادئها وتكتسب وحدتها ، وهو المضمون الفكرى والفنى للبنية العليا فى المجتمع .

(ج) والعمل الأدبى ينتمى إلى البنية العليا فى المجتمع ، لأنه جزء من المذهب الفكرى لكل طبقة من طبقات المجتمع . قد سبق أن قلنا إن هذه البنية العليا - ينظمها ومبادئها المختلفة - من نتائج البنية الدنيا . ولهذا يرى هؤلاء أن الحاسة الفنية ليست من بقايا ذكريات الروح فى عالمها الأول قبل أن تهبط إلى هذا العالم ، كما يرى أفلاطون (١) وليست هذه الحاسة الفنية كذلك وليدة التقدم الفكرى على مر العصور من نظرية إلى ما يضادها ، ثم إلى نظرية جديدة تركيبيية تنتج عن صراعهما كما يرى ذلك هيجل (٢) . وإنما يرى هؤلاء أن أصل الفنون هو فى مران الحواس ونموها وترتيبها على مر العصور ، منذ ما قبل التاريخ حتى اليوم ، حتى أصبحت قوى اجتماعية . وكل حاسة من الحواس الإنسانية لم تكتسب فضلا عن حواس الحيوان من ناحية حيوية محضة ، ولا من ناحية فردية ولكنها ارتقت وأصبحت إنسانية ، نتيجة للعوامل المادية الاجتماعية : « أصبحت العين إنسانية حين أصبح موضوعها موضوعاً اجتماعياً مصدره ومصيره الإنسان . . ومن أجل هذا تختلف حواس الإنسان المدنى عن حواس الإنسان الذى لا يعيش فى مجتمع . . فتكوين الحواس الخمس نتاج تاريخ العالم كله حتى اليوم (٣) .

وعلى الرغم من أن العامل الاقتصادى المادى هو العامل الجوهرى - إذ هو أساس تأثير البنية الدنيا فى المجتمع ونظمه - فليس هو مع ذلك العامل الوحيد عند أوائل الفلاسفة الماديين . إذ يسلم هؤلاء أن البنية العليا ليست مجرد انعكاس للبنية الدنيا فى المجتمع ، وليس دورها سلبياً ، بل إنها - بعد أن تتكون نتيجة للبنية الدنيا - تصبح قوة من القوى الاجتماعية ، لها - بدورها - تأثيرها - فى الحياة الاجتماعية ، إما لتدعيم نظام أو لزلزلة القيم فيه :

(١) أنظر هذا الكتاب ص ٢١ ، ٢٣ .

(٢) أنظر هذا الكتاب ص ٢٩٧ .

(٣) أنظر : K. Marx, F. Engels. op. cit. p. 170, 171

ومن هنا كانت أهمية الأفكار في صراع الطبقات في المجتمع : « واضح أن سلاح النقد لا يمكن أن يعوض عن النقد بالأسلحة ، فالقوة المادية يجب أن تصرعها القوة المادية ، ولكن النظرية أيضاً تصبح قوة مادية حين تنفذ في الجماهير (١) » .

وعن هذه الفلسفة يتجه النقد الأدبي لهؤلاء الواقعيين إلى اتجاهين : اتجاه الشرح والتفسير لتراث الإنسانية الأدبي في الماضي ، واتجاه التقويم والتوجيه للأدب في الحاضر :

١ - والاتجاه الأول يقصد فيه إلى تفسير الأدب بوصفه جزءاً من البنية العليا للمذهب الفكري *suprastructure idéologique* ، ولهذا يجب أن يدرس في علاقاته (الديالكتية) بالبنية الدنيا للمذهب الفكري كذلك : *linfrastructure idéologique* .

فالأدب - بوصفه جزءاً من المذهب الفكري - تعبير عن رؤية الكاتب لما حوله من وجهة نظر تتصل بحقيقة من الحقائق ، وهذه الحقيقة ليست في طبيعتها فردية ، بل اجتماعية ، فطريقة التفكير لطبقة من الناس تفرض نفسها على أفراد تلك الطبقة من الكتاب ، فيشعرون بها ويعبرون عنها في أعمالهم الأدبية . ولكل عصر من العصور موضوعاته العامة المتصلة أوثق اتصال بالبنية الاجتماعية . ففي عصور التحلل تكثر موضوعات الحرب من الواقع أو الزهد فيه ، على حين تتركز الطبقات الحاكمة على الموضوعات التي من شأنها تبرير الواقع في الحاضر ، وموضوعات النهضة والكفاح تعبر عن آماني الطبقات الصاعدة .

وتفسير العمل الأدبي - على هذا النحو يعنى فيه بالمضمون ، ولا قيمة تذكر فيه لحياة الكاتب ، والقصد الأول منه وضع العمل الأدبي مكانه في البيئة الاجتماعية ، مع بيان العوامل الاقتصادية المتحركة فيه .

على أن ماركس يقرر أن العلاقة بين النتاج المادي والتقدم الفني ليست آلية ، فقد يتأخر وعى الإنسان لحاضره ، نتيجة للأفكار والتقاليد الموروثة التي تسيطر بعض الوقت حين لم يعد لها مبرر في واقع المجتمع ، وفي هذا يظهر تأثير الأموات

في الاحياء : « تهديد جميع الأجيال السالفة ذات عبء ثقیل على آذان الأحياء (١) » ومن جهة أخرى يقرر ماركس أنه ليس هناك تلازم بين النهضة الفنية ومستوى الحياة الاجتماعي في العصر : « أما فيما يخص الفن فن المعلوم أن عصوراً معينة ليس لازدهار الفن فيها علاقة ما بالنمو العام للمجتمع ، وبالتالي لا علاقة لهذا الأزدهار بالأساس المادي ، وبأساس البنية في النظام الاجتماعي ، مثلاً الإغريق في مقارنتهم بالأمم الحديثة ، ثم شكسبير (٢) . وعلى الرغم من هذا التوكيد من جانب ماركس ، يغالى أكثر من يتبعون منهجه في النقد من الماركسيين وغيرهم في توكيد التلازم الدائم بين الفن والبنية الدنيا في المجتمع ، ويفسرون أدب شكسبير نفسه بعوامل مادية واقتصادية (٣) .

٢- والاتجاه الثاني في تقويم الأدب وتوجيهه يقوم في جوهره على أساس موضوعي لا نفسي . فكل عمل أدبي يعد صحيحاً مشروعاً إذا صور جانباً واقعياً من الفترة التاريخية التي عاش فيها الكاتب ، وتزداد أهمية العمل الأدبي بقدر رسوخ أصوله في وعي العصر الذي كتب فيه ، وعلى قدر تصوير الكاتب لهذا الوعي تصويراً فنياً غنياً في واقعته .

فالعامل والتأج يحددان علاقة الإنسان بالطبيعة وبالناس . ولكن المجتمع قد يجعل من العمل والتأج أداة لاستغلال الإنسان للإنسان واستلابه . وفي هذه الحالة يشعر الفرد - في وسط فتنه أو طبقته - بأنه مظلوم . ومن ثم ينشأ مبدأ الشعور باغتراب المرء عن نفسه l'aliénation وهو « الاستلاب » ، أى فقد الإنسان لقوماته الإنسانية ، والفرد قد تفرض عليه الأحوال المادية - في البنية الدنيا للمجتمع - أن يخضع لها خضوعاً لا ينال به في شيء من هذا الظلم . ولكن الكاتب هو الذي يستطيع في عمله الأدبي ، يحدد ما في العالم الخارجي من ظلم ، فيعبر عنه في فنه ، في حين لا يستطيع القضاء عليه في الخارج ، وفي هذا التعبير يكون الفن تحريراً في دعوة

(١) المرجع السابق ص ١٨٨ .

(٢) نفس المرجع ١٨٣ .

(٣) لا نيتنا التوليد بلذكر هذا النقد هنا ، وإنما أردنا أن نسجل استثناء ماركس وخروج النقد

الاشتراكيين المحدثين عليه من يتابعونه في جوهر مبادئه .

أنظر : W. K. Wimsatt, *ibid.* p. 468-469 .

ثم :

Austin Warren and Rene Wellek : *Theory of Literature* p. 102-103 .

الكاتب . وهذا التحرير ذو صبغة عملية ، لأن الفرد لا يدعو إليه بوصفه فرداً ، ولكن باسم الفئة أو الطبقة التي ينتمي إليها ، أي باسم المبادئ الإنسانية في موقف جماعة في عصر من العصور . ومن ثم يكتسب التعبير الفني طابعاً موضوعياً ، على ما له من صبغة ذاتية في مصدره من كاتب يتوافر له الوعي بالمعاني الإنسانية التي يمثلها . وفي هذا يكون الفنان هو الإنسان الغني حقاً في إنسانيته « الذي يتمثل له تحقيق معناه الإنساني ضرورة من الضرورات ، أو حاجة من الحاجات (١) » . وغالباً ما كانت العبقريات الأدبية هي تلك التي تعبر عن عالم انتقالي ، عن العصور الفاصلة في التاريخ ، وعن القيم الجديدة المنتظرة في طريقها إلى الوجود (٢) .

وعلى هذا النهج يرتبط الأدب — والفن جملة — بالعمل ، ويكون النتاج الأدبي عملاً من الأعمال ، ويظل في خدمة الثورات التي تجدد القيم في المجتمع . ومن هنا كان إعجاب هؤلاء الفلاسفة بالعبقريات الأدبية التي كانت — قبل عهدهم — وفيه لمطالب عصورها الإنسانية وطبقاتها الصاعدة في اللحظات التاريخية الفاصلة ، مثل إعجابهم بالكاتب والفيلسوف الفرنسي : ديدرو ، ومثل إعجابهم بجماعة العاصفة والانطلاق Sturm und Drang الألمانية على الرغم من إنقذهم هؤلاء في نوع انجاههم المثالي ، ثم هم ينخسون بالإعجاب الشاعر الألماني « جوته » من بين هؤلاء (٣) .

ومن الناحية الفنية — ينكر هؤلاء الفلاسفة — كل الإنكار — هروب الفنان من الواقع في صور وأفكار مجدية يخلو بها العمل الفني من المضمون الاجتماعي . وفي فلسفتهم ينهار مبدأ « الفن للفن » وما يبنى عليه من قواعد جمالية أو فلسفية . وينحصر واجب الكاتب في تصوير عالمه كما هو ، في واقعية تصف هذا العالم — بظواهره الاجتماعية وأشخاصه وطبقاته — مغموراً فيما هو فيه من ظلم أو أباطيل ، حتى يكون العمل الأدبي مرآة للحقيقة تثير في القارئ ضرورة تغيير العالم المثوف إلى عالم سليم كريم ، على أن يكون مصدر هذه الإثارة العمل الأدبي نفسه ، دون

K. Marx, F. Engels. op. cit. p. 173, 50-53.

(١) أنظر :

(٢) أنظر :

J. C. Caroni et Jean-C. Filloux : La Critique Littéraire. p. 96-97

(٣) أنظر لجماعة العاصفة والانطلاق وكتاب : الرومانتيكية ص ٢٧ — ٢٩ ثم :

Auguste Cornu : Essai de Critique Marxist, Paris, 1951, p. 94-97 K.

وكذا : Marx, F. Engels, fip. cit. p. 237, 242

تدخل من المؤلف ، إذ أن وسيلة المؤلف إليها هو غوصه في أعماق الحياة نفسها عن خرة وسعة اطلاع ، وعلى أن تكون قوة التصوير مظهرها العمل الفني نفسه في تصويره الصادق للواقع في حيدة تامة ، إذ أن الطابع الواقعي - إذ تخلله شرح أو تفسير من الكاتب - فإنه يبدو في صورة ذاتية ، وحينئذ لا يكون العمل الأدبي مرآة للواقع - كما تريد هذه الواقعية الاشتراكية - ولكنه يكون ، إذن ، تعلقة للتعبير عن الآراء الخاصة (١) . وهذا التصوير المحكم للواقع في حيدة تامة هو أساس إعجابهم بالقصصى الفرنسى بلزاك (٢) .

وفي حدود هذه الواقعية المحايدة - أو الموضوعية الاشتراكية - يجب أن يتوافر للكاتب من الحرية ما به يعد أعماله الفنية غايات في ذاتها ، لأنها تخدم مثاله الذى يحيا له ، فلا يعدها مجرد وسائل للحياة . فيجب ألا تقتضى الموضوعية فرض شيء على الكاتب أو الفنان ، وذلك كى يستطيع أن يكون صادقا مخلصا أصيلا في فنه : « طبعى أن على الكاتب أن يكسب من المال ما به يستطع أن يحيا ويكتب ، ولكن لا يصح - في حالة ما من الحالات - أن يحيا ويكتب ليكسب المال » .

« حينما غنى (الشاعر الفرنسى) بيرانجيه Béranger قائلا :

أنا لا أحيا إلا كى أنظم أغاني

فإذا انتزعت منى مكاني ، يا سيدى ،

فإنى سأنظم أغاني كى أحيا ،

« عبر بهذا الوعيد - فى اعتراف ساخر - عن سقوط الشاعر إذا أصبح شعره بالنسبة له وسيلة . والكاتب لا يعد أبداً أعماله وسيلة ، إنها غايات في ذاتها ، وما أقل

(١) أنظر المرجع السابق ص ٣١٤ ، ٣٢٣ ، ١٩٨ - ١٩٩ - وقد سبقهم اميل زولا إلى الدعوة إلى أن على الكاتب أن يقرر الحقيقة بتصويرها كاملة دون تدخل منه وأن يترك للقارئ استنتاج مغزاها ثم أوجب زولا على الكاتب كذلك أن يعرف علوم عصره حتى تيسر تجربته في طريق تتأكد به نتائج ما وصل إليه العلم ، أنظر : E. Zola : Le Roman Expérimental, p. 31-33, 39-45.

(٢) أنظر : K. Marx, F. Engels, op. cit. p. 315-319.

اعتداده بها وسيلة بالنسبة له أو لغيره ، حتى إنه ليضحى بوجوده من أجل وجودها ، إذا اقتضى الأمر (١) .

هذا موجز لآراء الواقعيين الاشتراكيين في فلسفتهم في الفن ، وقد سبقهم إلى كثير منها زولا في دعوته ، وإن كان تطبيقه لها مخالفاً بعض المخالفة لدعوتهم . وقد كانت هذه الفلسفة أوضح ما تكون في آراء من قاموا بالدعوة لها أول الأمر ، وسرعان ما شابها الشوائب في التطبيق حين صارت عقيدة تقريرية ففقدت مرونتها ، وأصبحت أقرب إلى الجحود . ثم إن المادية التاريخية أو الديالكتية - التي عزت كل تأثير في الأدب والفن للعوامل الاقتصادية - قد عمم تطبيقها العقيدون من هؤلاء ، فأهملوا من شأن شخصية الكاتب ، وأغفلوا شأن عوامل أخرى كثيرة ، بالرغم من ماركس نفسه لم يغفل الإشارة إلى هذه العوامل .

على أن جوهر هذه المبادئ لا ضرورة فيه للمادية المحضة التي يجعلونها أساس فلسفتهم في المجتمع والفن ، فيمكن أن يفاد من هذه المبادئ نفسها ، ولكن باسم القيم الاجتماعية أو الاشتراكية أو الإنسانية . وقد سبق أن أشرنا إلى أن الفلسفة الوضعية مهدت لقيام هذه الآراء . ثم إن هذه الفلسفة بعد ذلك - من ناحية التفسير والشرح للأعمال الأدبية - تكاد تدخل تحت العاملين المؤثرين في النتاج العقلي والفني عند الفيلسوف : تين ، وهما عامل البيئة ، وعامل التراث الثقافي أو تأثير الماضي في الحاضر وذلك إذا فسرنا البيئة بطريقة الحياة المادية (٢) .

هذا من الناحية النظرية . أما الناحية التطبيقية ، وناحية التوجيه في رسالة الأدب العملية Praxis ، فإنهم كانوا أعمق وأجدى في نقد فلاسفتهم الأول - على نحو ما بينا - وهؤلاء لم يغفلوا العوامل الأخرى في تطبيقهم وتوجيههم لمبادئهم ، كما يفهم مما أوردناه . فلماذا ، إذن ، يدعونها « مادية عملية (٣) » ، وأولى أن تدعى

(١) المرجع السابق ص ١٩٤ - ١٩٥ .

(٢) أنظر : J. P. Sartre ; Situations III ; p. 160

(٣) matérialisme pratique Feurbach كما يدعوها ماركس في : Thèses sur

انظر : المرجع السابق ص ١٨٤ .

اشتراكية واقعية ، في شرحها لوجهة نظر عملية أو للمذهب فكرى (١) .

على أنه قد أصبح من مبادئ النقد العالمى - نتيجة لتلك الفلسفة - الاعتداد بالفكرة ، بوصفها صورة من صور النشاط العالمى ، فى الفن والفلسفة على السواء ، فاكتملت الفكرة بذلك صبغة عملية ، وعنى فيها بالمضمون الاجتماعى ، ثم كان الاعتداد بالفكرة كذلك بوصفها « سلوكاً موضوعياً تجاه حالة أو موقف ، أى أن الموقف يثيرها ، وإنما تتجه رأساً إلى هذا الموقف لتغيير منه » . وبهذا لا يقف دور الأدب - شأنه فى ذلك شأن الفلسفة - عند حدود الشرح والتفسير ، وإنما يقصد فيه إلى تبديل نظام العالم إلى ما هو خير (٢) .

٤ - وفلسفة النقد الأكثر رواجاً فى الغرب تنتهى فى جوهرها إلى ما انتهى إليه الواقعيون الاشتراكيون الذين أتينا الآن على موجز لشرح نظرياتهم ، ولكنها مختلفة عنها فى أساسها الفلسفى كل الاختلاف . ويمثلها أكمل تمثيل فلسفة الوجوديين على اختلاف مذاهبهم فيما بينهم . ونوجز القول هنا فى أسسها العامة كل الإيجاز .

يرى الوجوديون أن الواقعيين الاشتراكيين ناقضوا أنفسهم إذ قرروا أن الفكر انعكاس للمادة ، وذلك فى قولهم إن البنية العليا فى المجتمع وليدة البنية الدنيا فيه (٣) .

(١) قبل أن يستتب الأمر للنقد الماركسى فى روسيا ، نشر الكونت تولستوى كتابه : « الفن ؟ » عام ١٨٩٨ ، وبعد ذلك بخمس سنين كتب نقده لشكسبير ، وفى نقده كله توجه نحو واقعية اشتراكية ، ولكنه أقام دعائها على روح الدين المسيحى وعلى أخوة للإنسان . وقد أنكر الجمال فى الفن الذى لا يساعد على الخير . ولا قيمة عنده للمتعة وحدها ، وشجن أدب الاسفاف وأدب الرمزية ، لأن ذلك الأدب أدب متعة وغموض ، والغموض ، فى ذاته غير خلق ، وما اللاخلاقية إلا نوع من الغموض ، وقد نقد شكسبير فى عالمه الإقطاعى ، وفى كلفه فى فنه ، واحترامه للملوك والإقطاعيين ، وإهماله الطبقات الكادحة فى أدبه . واعتقد نقده أولاً وقبل كل شيء بالمضمون الشعبى ، وبقوة الفن العملية فى التوجيه الاجتماعى . وكان فى ذلك مثلاً للثورة وللضمير العالمى . أنظر :

Comte Léon Tolstoi ; Qu'Est-Ce Que l'Art, Paris, 1903, p. 197 ; 231 chap IV, VIII et passim

W. K. Wimsat, op. cit. 426-468. ثم :

Moris Meilakh ; Lénine et Les Problèmes de la Littérature : ثم :
Russe ; Paris, 1956 ; p. 330.

J. P. Sartre : Situations III, P. 183. (٧) أنظر :

(٣) أنظر ص ٣١٤ - ٣١٦ من هذا الكتاب .

ووجه التناقض أنهم بذلك قرروا أن الذات انعكاس للنشاط المادى والاقتصادى ، فهى « موضوعية » مطلقة ، فكأنهم ألغوا الذات انعكاساً ، فصفتها سلبية ، وهى شئ من الأشياء ، فى عالم هى فيه الموضوعية - أن تلغى نفسها ، لتصير موضوعية ، وفى الحالة الأولى كانت الذات انعكاساً ، فصفتها سلبية ، وهى شئ من الأشياء ، فى عالم هى فيه محكومة بعوامل مادية . فكيف بعد ذلك يطلبون من نفس الذات أن تصدر حكماً على قيم مطلقة نتيجة لأحكام عقلية ، على حين يستلزم صدور هذا الحكم عن الذات استقلالها فى نشاطها عن المادة ١٢ ١ .

والقدر المسلم به هو أن للحاجات المادية والاقتصادية تأثيراً فى الفكر ، ولكنهم تطرفوا فى الزعم بأن الفكر مجرد انعكاس ، مقابل تطرف هيجل فى مثاليته فى استقلال الفكر (١) .

والحرية الفكرية تستلزم استقلالاً عن المادة ، على الرغم من تأثرها بها ، ومدار الأمر - عند الوجوديين - على الوعى الفردى ومراجعته الدائمة لمبادئه مراجعة يترتب عليها منح الأشياء فيما خاصة . ونفس مبدأ القيمة يستلزم الاستقلال عن المادة . فالماديون يهبون المادة الحرية على حين الحرية فى الفرد . ويرى الوجوديون أن فلسفة الأدب تستلزم من المرء أن يحرص على قيم يحققها فى المستقبل ، ويتجاوزها دائماً متى تحققت . وهو لا يعنى هذه القيم إلا إذا كان منغمراً وسط مجتمع هو فيه بين طبقته أو فئته مضطهد ، ولكنه فى الوقت نفسه قادر على مجاوزة موقفه لتغييره ، بجهوده فى أمته أو طبقته أو فئته ، ولا يكون ذلك إلا عن وعى بحريته ، على أنه لا يكون نائراً حق الثورة إلا فى جهوده الإنسانية المشتركة مع نظرائه من أمته أو طبقته ، وإلا كان متمرداً . وليس الغرض من الوعى بالحرية مجرد استقلال الفكر دون قصد إلى تغيير الموقف ، وإلا كانت حرية سلبية ذاتية ، على نحو ما يراه الزينونيون من المرء ينعم بالحرية فى القيد ، وتمصّدون الحرية الذاتية الباطنة (٢) .

إذن فالوجوديون يقصدون إلى استقلال الفكر وصدوره عن حرية إيجابية يقصد فيها إلى تغيير الموقف عن طريق الوعى بالقيم . ومدار هذا الوعى حرية

(١) أنظر : J.P. Sartre : Situations III, P. 140-145

(٢) المرجع السابق ١٩٥ - ٢٠٠ .

الفرد ، وهى حرية يقف فيها بنفسه على المواقف التى تتوافر فيها القيم ، فلا يكون خدعة لغيره باسم المبادئ التى تنادى بها طبقته أو فئته . فالوعى الفردى ، واشتراك الفرد فيه مع الآخرين ، هما الأمران اللذان يكتسب بهما للموقف الإنسانى كل ما به من قيمة (١) .

وفى ظل هذه المعانى الإنسانية يكون الفرد - بإدراكه هو لها - وحدة الإصلاح ، لأنه هو وحده المتمتع بالوجود الحقيقى بين الكائنات (٢) . « وكل إدراك من إدراكاتنا مصحوب بالشعور بأن الإنسان فى حقيقته ذو طبيعة كاشفة ، أى بها وحدها يتحقق الوجود ، أو بعبارة أخرى : الإنسان هو الوسيلة التى بها تبدى الأشياء . . . ولكن إذا كنا نحن المكتشفين للعالم ، فإننا نعرف كذلك أننا لسنا له بخالقين » (٣) .

والنتائج الأدبية عمل حر كريم يتوجه به الكاتب إلى القارئ الحر الكريم ، ليشترك القارئ فى خلق ما يريد المؤلف ، خلقاً صادراً عن الحرية فى معناها الإنسانى .

والوجوديون - على النقيض من الفلسفة المثالية - يقررون سلطان « الحقيقة المادية الساحق » (٤) على الفكر ، وهم فى هذا يتفقون إلى حد كبير مع الماركسيين (٥) ، ولكنهم يختلفون عنهم - فى الأساس الفلسفى لذلك المبدأ - اختلافاً جوهرياً .

(١) نفس المرجع ص ١٩٧ .

(٢) عند الوجوديين فرق بين كينونة الأشياء ووجود الإنسان ، ويرى بعضهم أنه لا وجود للأشياء إلا بعملية الإدراك ، أى بالعملية العقلية التى يربط المدرك فيها بين معرفته وظاهرت هذه الأشياء . والوجود الحق خاص بالإنسان . أما الأشياء فوجودها متوقف على وعى الإنسان بعلاقاته المتعددة بها ، « نأى أياً ما بمثابة الإمتداد لذاته . أنظر : G. Marcel : Jfurnal Métaphysique P. 15-18 ،

وهذه الفكرة قريبة الشبه بما يراه محيى الدين بن العربي من أن المدرك هو الذى يوجد الموجودات بتصوره لها ، أنظر محيى الدين بن العربي : ذخائر الأعلام شرح ترجمان الأشواق ، طبعة بيروت ١٣١٢ هـ ، مقدمة .

(٣) جان بول سارتر : ما الأدب ؟ أول الفصل الثانى ، وقد ترجمناه للعربية . ويرى سارتر أن الأشياء ظاهرات تدرك بالنسبة إلى شخص يدركها ؛ ولكنه يحرص - فى الوقت نفسه - على أن يبينه إلى أن هذه الظاهرات التى بها ندرك ، الأشياء ، أو الأشياء الماثلة لأدراكنا فى ظاهرات ، لها فى ذاتها وجود مستقل عن الإدراك ، وهو أساس عملية الإدراك ، ويسميه سارتر : الوجود المتعدى حدود الظاهرة ،

أو الوجود المتماثل L'être transcendant

أنظر : J.P. Sartre ; L'Etre et le Néant p. 17 ; 27.

(٤) هذا ما يشرحه سارتر فى الفصل الثانى من كتابه : ما الأدب ؟

(٥) أنظر : J. P. Sartre ; Situations, III ; p. 163.

(٦) نفس المرجع السابق ، نفس الموضع .

فالوجوديون ذاتيون ، ومعنى ذلك - عندهم - أن القيمة كلها هي لذات الإنسان الموجودة . فليس الفرد في تفكيره إنعكاساً للمادة ، على الرغم من أن تفكيره مصدره الموجودات ، إذ المادة في كل حالاتها محكومة لا حاكمة . ذلك أن الأشياء - بما لها من قوة وبما فيها من مقاومة - تبعث في نفس الإنسان إدراكاً وشعوراً عن طريق سلسلة من الأسباب المستقرة الأكيدة ، وتبعث فيه في نفس الوقت - من وراء هذه السلسلة السببية - صورة حريته . واستخدام هذه السلسلة السببية لغاية من الغايات هو من وضع الحرية نفسها . ولن يتحقق معنى السببية ، ولا يتحقق علاقة الوسيلة بالغاية ، دون وقوف المرء على أن هذه الغاية تحرره من الموقف الحاضر عن طريق موازنة القيم . وهذه الغاية لا وجود لها من قبل في العالم الخارجى . وإنما هي مشروع إنسانى في موقف خاص ، هو موقف العامل أو الإنسان في عمله أو ملابساته الخاصة ، وفيه تتوحد الحرية مع مصدرها الخارجى . لأنها استخدام الوسائل أو الأسباب طلباً للغاية . وما الغاية إلا الوحدة التركيبية لجميع الوسائل المهيأة لإنتاجها (١) . « والحرية لا تبين عن نفسها إلا بالعمل ، وهي تؤلف وحدة مع العمل ، وهي أساس العلاقات والتأثيرات المتبادلة التي تكون مقومات العمل الذاتية . والحرية لا تكتفى أبداً بنفسها ، ولكنها تبين عن نفسها فيما تنتجه . . . وتمثل في القدرة على الالتزام بالعمل الحاضر لبناء المستقبل (٢) » . ولا يتحقق المستقبل إلا عن فهم الحاضر وطلب تغييره . وهكذا يتعلم الإنسان طريق حريته عن طريق فهمه الأشياء ، ولكنه أبعد ما يكون عن أن يكون شيئاً من الأشياء . وفي هذا الأساس الفلسفى يخالف الوجوديون الماركسيون ، كما يخالفون الفلاسفة الساوكيين ehavionistes الذين يرون سلوك الإنسان مجرد انعكاسات للعالم الخارجى (٣) .

ذاك موجز للأسس الفلسفية الوجودية التي تتصل بالكاتب ورسالته . فليس الكاتب عندهم إنساناً منظوياً على نفسه في عالم لا قيمة فيه لسوى مصيره الفردى . ولكنه

(١) أنظر : Kierkegard ; Post-Scriptum aux Miettes philosophiques p. 212, 237

ثم : J. P. Sartre ; La Nausée ; Paris, 1942 ; p. 162-163

ثم : P. S. Faulquié ; L'Existentialisme ; p. 40-34

ثم : J. p. Sartre ; Situations ; III, p. 154-155

(٢) المرجع السابق ص ٢٠٥ - ٢٠٦ .

(٣) المرجع السابق ص ٢٠٦ .

يؤلف وحدة لا تتجزأ مع العالم الذى يعيش فيه . وعمله الأدبى ذو هدف فى ذلك العالم الذى يحيا فيه ، لأنه مرآة لفترة زمنية يبين فيها وعى الكاتب بما يتحقق به وجود هذا الوعى الوجود الحق المعتد به عندهم ، وهذا الوجود لا يتحقق بمجرد الكشف عن الموقف ، ولكن لا بد - مع ذلك - من التزام الكاتب فى صراع يستجيب فيه لما يوجهه عصره إليه من مسائل هى مثار القلق فى العصر ، ومبعث الأمل والأمل فيه فالعمل الأدبى الصحيح وعى بعالم محدد المعالم فى فترة زمنية تاريخية يشف عنها وعى الكاتب بما يخلقه ويصوره . وهذا الوعى الحى يشترك فى مسائل العالم من حوله ، فيصور العالم ليخلقه من جديد ، ومن ثم كانت المسائل الجوهرية التى يعنى بها النقد الحديث فى الغرب بعامة - وعلى الأخص النقد الوجودى - هى ثلاث مسائل تصوير الكاتب لعالمه ، ورسالته فيه ، ثم تقويم هذه الرسالة .

أما تصوير الكاتب لعالمه المحدد بحدوده التاريخية ، فهو مبنى على أن الأدب ليست وظيفته خلق الجمال أو التأمل فيه ، ولكنه بعد خاص من أبعاد الوعى الإنسانى ، ذاتى اجتماعى معاً . فالأدب دعوة من الكاتب للآخرين ، من معاصريه فى أمته ، فيما يخص علاقاتهم ببعضهم ببعض وعلاقاتهم بالأشياء . وكل عمل أدبى موجه إلى جمهور خاص به هو دال عليهم ، وفيه وصف لهم ولعالمهم ، ولا يستطيع فهمه حق الفهم فى خارج حدوده التاريخية . والكتاب فى الوقت نفسه دعوة من الكاتب ، لأنه اقترح واجب من الواجبات على القارئ من حيث هو لإنسان حر ، وهو نوع من أنواع العمل فى المجتمع اختاره الكاتب عن حرية ، وهو العمل عن طريق الكشف . فالكتاب يكشف عن حقيقة العالم فى موقف معين ، وبخاصة عن حقيقة الناس للناس ، ليحتمل كل منهم التبعة كاملة لإزاء الأمور التى جلاها الكاتب فى عمله ، وهذه الأمور مصدرها حاجات العصر الذى يعيشه الكاتب ، وهو فيها مستجيب لحاجات جمهور خاص يهدف الكاتب إليه ، وهو مشارك له فى معالجة مسأله . فالكتابة التزام متبادل من الكاتب والقارئ عن حرية واختيار فى سبيل فهم الإنسانية ، فى حدود مجتمع الكاتب الحاضر ، لتغير هذا المجتمع فى المستقبل إلى ما هو خير . وعلى الناقد أن يكشف فى نقده عن مدى نجاح الكاتب فى كشفه عن الموقف أو جزء منه ، وعن تصويره للصراع الإنسانى من وراء عرض الحالات الخاصة فى أمته وعصره .

فالعامل الأدبي ليس شيئاً من الأشياء ، ولكنه وعى حتى يتوجه الكتاب به إلى جمهور خاص ، غير أن الكاتب قد يقصد إلى جمهور مثالي في المستقبل إذا وجد من معاصريه جفوة ، وقد يقصد إلى جمهور بعيد من مواطنيه ليصف له - من وراء تصوير الموقف الخاص - مثله الإنسانية . ولهذا يقسم « سارتر » الجمهور الذي يتوجه إليه الكاتب إلى قسمين : جمهور واقعي ، وجمهور إمكاني ، ويتوجه الكاتب إلى أيهما يتحكم في صياغته ومعانيه وتصويره جملة (١) .

وأما رسالة الكاتب - في قصده إلى تغيير ما يراه معيماً في عالمه الذي يصوره - فيظهر من وراء اختيار الكاتب للموضوعات الإنسانية التي يحددها . وعن طريق معالجتها يتكشف نوع إدراك الكاتب لعالمه ، كما يبين ذلك الإدراك عن طريقه تصويره لأشخاصه في ذلك العالم الفني ، وعن تعمقه في تصوير جوانب خاصة من أنفسهم ، ثم عن الشعور بالزمن في اللحظة الخاصة التي يتضح فيها وعى الكاتب بعالمه .

ودراسة الكاتب وأشخاصه - على هذا النحو - لا تقف عند حد التحليل النفسي العلمي ، ولا مناقشة المبادئ المجردة ، بل لا بد من الوقوف على مقاصد الكاتب العميقة التي يتمثل فيها الجهد الحلي للكاتب في سبيل النفوذ إلى أعماق الموقف الإنساني الخاص به .

وقد ضرب سارتر مثلاً لذلك « التحليل النفسي الوجودي » في كتابه عن الشاعر الفرنسي : « بودلير » ، فبين في هذا الكتاب كيف صور هذا الشاعر نفسه ، في تجارب متلاحقة ، بها أعطى حياته وعصره كل ما لهما من معنى ، وبها دان نفسه وعصره معاً . ولا تقف أهمية الأدب أو النقد عند الكشف عن جوانب العالم أو المجتمع ، بل لابد - مع ذلك - من بيان نوع التجربة التي عاشها الكاتب واستجاب فيها نوعاً من الاستجابة إلى حاجات عصره ومجتمعه (٢) .

(١) هذه المسائل يتناولها سارتر في كتابه : « ما الأدب » ؟ بالتفصيل ، وقد ترجمناه إلى العربية ، أنظر فضله الثلاثة الأولى ؛ وعناوينها على الترتيب : ما الكتابة ؟ لماذا نكتب ؟ لمن نكتب ؟ ولا مجال هنا للإطالة أكثر من ذلك .

(٢) أنظر كتاب جان بول سارتر السابق الذكر ، الفصل الثاني الثالث ،

J. P. Sartre : Baudelaire Paris 1947.

J. C. Carloni et J-C Filloux : La Critique Littéraire, p. 105-107

ويشرح سارتر التحليل النفسي الوجودي في الفصل الأخير من كتابه : الوجود والعدم . وموعداً في شرح ذلك وأثره في الفن بحث على حدة في الأدب الوجودي ، وقد تعرضنا له كذلك في التعليق على ترجمتنا لكتاب سارتر : « ما الأدب ؟ » .

وأما تقويم رسالة الكاتب بوساطة الناقد ، فهي قائمة على أساس التزام الناقد التزاماً كاللزام الكاتب نفسه في موقفه الإنساني . ويرجع الناقد في ذلك إلى ذات نفسه ، ولكن لا مجال في هذه الذاتية للتحكيم ، بل هي تجريبية في حدود معرفة نوع التقدم الذي تتضمنه دعوة الكاتب ، ونسبته إلى ما حققته الإنسانية من قبل ، وإلى ما يمكن بعد ذلك أن يحققه . فالكاتب شاهد على عصره ، فإلى أى مدى كانت شهادته صحيحة مشروعة ؟ وأية غاية تراءى من وراء هذه الشهادة المتجلية في تصويره ؟ وفي هذا لا تنحصر صحة العمل الأدبي في تعبيره عن مذهب فكري لطبقة ما ، بل إن مجال مشروعيته تشمل آمال العصر أو البيئة أو الإنسانية جمعاء من وراء تصوير موقف خاص .

وفي هذا النقد كله لا قيمة للشكل من حيث هو شكل ، إذ أن الأسلوب وسيلة لا غاية ، فلا قيمة لجمال لا مضمون له . فوسيقى العبارات وحسنها لا قيمة لهما إلا في علاقتهما بما يعبران عنه . ولا فصل في ذلك بين المضمون والشكل ، ومتى لم يتوافر كلاهما للعمل الأدبي فهو سىء في أية حالة من أحواله .

وليس معنى ذلك أن كل فن مضمونه اجتماعي محض ، فإن « سارتر » يستثنى الشعر من الإلزام ، كما يستثنى فنون الرسم والنحت والموسيقى ، لأن صورها الفنية غير صالحة للإلزام في ذاتها (١) .

والخطر الذي يحذر منه هؤلاء الفلاسفة — وعلى رأسهم سارتر — أن يصير الأدب ، في نزعة الاجتماعية هذه ، نوعاً من الدعاية ، أو أن يفرض عليه شيء من خارجه ، فيصبح أداة من أدوات مجتمع يسخر فيه لغايات غير إنسانية وغير كريمة ، بدلا من أن يكون وسيلة لإصلاح منبعها ضمير الكاتب وصدقه وأصالته (٢) .

(١) أنظر جان بول سارتر : ما الأدب ؟ الفصل الأول ، وكذا المرجع السابق ص ١٠٨ - ١٠٩

(٢) المرجع السابق لسارتر ، الفصل الرابع في مواضع متعددة منه ، ثم خاتمته .

(٣)

نتائج عامة

تلك خلاصة موجزة لاتجاهات الفلسفة الحديثة التي أثرت في الأدب والفن ، ووجهت النتاج الأدبي والنقد ، وكونت الأسس الجوهرية لعلم الجمال ، ويجمل بنا الآن أن نقف لنعرض أهم نتائجها التي لا ينبغي أن تغيب عن خاطر الناقد في العصر الحديث .

١ — من عرضنا الموجز السابق وضح تأثير الاتجاهات الفلسفية المختلفة في الأدب والنقد . وفي الحق نجد كل مذهب أو اتجاه أدبي — بخاصة في العصور الحديثة — متأثراً دائماً بأمرين ، بتيار فكري من التيارات السائدة العصر ، ويتمثل في نزعة من النزعات الفلسفية ، ثم الاستجابة إلى حاجات المجتمع ، أو حاجات جمهور خاص ، وكثيراً ما تؤثر هذه الحاجات في التيار الفكري نفسه ، وفي توجيهه . وهذا قاسم عام مشترك بين جميع المذاهب الأدبية المعتمدة في الآداب العالمية الحية .

وليس من بين هذه المذاهب ما يفرض نفسه فرضاً على العصر ، دون أن تكون إليه حاجة اجتماعية أو فكرية يظهر هو صدى لها ، وفي عبارة أوجز : في كل مذهب أو دعوى — كالفن بعامة — استغلال وإفادة للإمكانات الذهنية والاجتماعية المنبثقة فعلاً في العصر المتوجه به إليه . وهذه الإمكانيات تراءى في العصر كي يجلوها العباقرة . من نقاد العصر وكتابة ويخرجونها إلى الوجود .

فإذا وضعنا هذه الحقيقة الهامة نصب أعيننا أمكننا أن نقف على مدى ما نفيده من دراستنا لهذه المذاهب الفكرية وأسسها الفلسفية في مختلف العصور والبلاد ، إننا لا ندرسها لنقلها نقلاً ، فهذا ما تأباه طبيعة الأشياء ، وإنما نستوحىها ونصل بهذه الدراسة إلى مستوى ما وصل إليه عباقرة دعائها ، ليكون — من وراء ذلك — التوجيه الرشيد أو الخلق الفني الناضج ، كي يقوم أدبنا — في ظل حاجتنا الفكرية والاجتماعية المحددة المعالم — بما قامت به الآداب العالمية في العصور الحديثة ، على أن نختار من بينها ما تدلنا آثاره على قيمته وجدواه لنا . وهذا ما قام به رؤساء المذاهب الأدبية نفسها في كل اللغات والآداب ، ولم يكن لواحد منهم أن يأتي بجديد قبل أن

يجنى ثمار ما وصل إليه الفكر والفن قبله في الآداب المختلفة ، لتمخض عبقريته .
بعد ذلك عن الدعوة الجديدة .

٢ - يفهم مما أوردنا ، في شرح الاتجاهات الفلسفية في هذا الفصل ، أن أحدث الاتجاهات السائدة في أوروبا الآن هي اتجاهات النقد المتأثرة بالفلسفة الاجتماعية الاشتراكية والوجودية : وقد سرت من الوجوديين إلى غيرهم من كبار كتاب أوروبا ، بل إنها هي التي تؤثر في جوهر النقد الأمريكي الآن (١) ، على أن نلاحظ ما قلناه سابقاً - في ختام عرضنا لفلسفة الفن عند هؤلاء الفلاسفة - من إنهم لا يقصرون كل الفن على المضمون الاجتماعي ، بل يتركون للشعر مجاله الذاتي الحر ، الذي لا يتقيد فيه بالتزام من نوع ما (٢) .

ثم إن من كتاب الوجوديين من يستفيدون من النزعة السلوكية الفلسفية Behaviourism - لتصوير الفرد في المجتمعات في صورة الفاقد لوعيه الذاتي ، كأنه الأداة المسخرة ، أو كأنه جملة انعكاسات للمجتمع من حوله ، ولكنهم لا يقصدون من وراء ذلك إلى إقرار مثل هذه الفلسفة ، وإنما يريدون - من وراء ذلك - هجاء الأفراد الذين لا يحققون وجودهم عن طريق وعيهم الرشيد ، كما أنهم يقصدون كذلك إلى هجاء المجتمعات التي تجعل من الأفراد آلات تفقد الوعي الإنساني الرشيد (٣)

وفي الحق يشترك الوجوديون والواقعيون الاشتراكيون في بغضهم معاً للمثالية وما يترتب عليها في الأدب والحياة ، فهم معاً - على نقيض المثاليين - لا يجهلون أن العالم يتطور بناء على تطور الأفكار ، أو أن العالم يقتصر على الأفكار . فالملوث والبطالة والبؤس والجوع مجرد أفكار ، إنها حقائق يعيشها الناس ، ولها من الكثافة والشدّة والتوعد ما تستعصى به على مجرد التفكير . وهي لذلك لا تتطلب تفكيراً ، وإنما تتطلب عملاً . والعمل جهد دائب وسهر وعرق . وفي هذه الحدود لا غناء

(١) أنظر :

J-C. Carloni et Jean-C. Filloux : la Critique Littéraire, chap. IX

ثم هذا الكتاب ص ٣١٩ - ٣٢٦ وكذا :

W. K. Wimsatt : Literary Criticism p. 472-473.

(٢) أنظر ص ٣٤٦ - ٣٤٧ من هذا الكتاب .

(٣) سنعرض للتواحي الفنية في القصة والمسرحية التي تأثرت بهذه النزعة ومنزاعها في الفصلين الثالث والرابع من هذا الباب .

بمعارضة الواقع بالفكرة ، بل لابد من معارضة الواقع بالعمل . وباسم الجهد والعمل يتطلب الواقعيون والوجوديون معاً أن يكون الأدب سلاحاً اجتماعياً ووسيلة من وسائل العمل . ولكن الوجوديون يرون أن الماديين ألفوا ذاتية الفرد — وهو وحده الإصلاح ومدار الوعي — كما ألغى المثاليون الواقع فيما له من كثافة وقوة ومقاومة تستعصى على مجرد التفكير . والخطر في الاتجاه الأول أن يصير الفرد آلة مسخرة لا وعي لها ، والخطر في الاتجاه الثاني أن يصير الأدب كلاماً لا يمس الواقع إلا مساً خفيفاً كما تمر النسائم على صفات الورود فلا ينال من الواقع ولا يسهم في المجتمع وإصلاحه بشيء . ويرى الوجوديون ، لذلك ، أن « الواقع أقصى ما يكون ، ومقاومة الواقع أشد ما تكون ، إنما يتحققان إذا اعتدنا بأن الإنسان ليس إنساناً إلا بموقفه الخاص الذي يتحدد به معناه الإنساني في عصره ، وأنه لذلك يجب أن يسلك سبيل التلمذة للواقع ، وهي سبيل وعرة المسلك ، وذلك ليحدد معنى ذات نفسه ، ويحقق هذا المعنى في علاقته بذلك الواقع (١) » .

ولهذا كان أدبهم هو أدب المواقف (٢) .

٣ — وفي ظل الفلسفات السابقة نسوق بعض الاعتبارات الخاصة بالأدب في علاقته بالحياة الاجتماعية : فالواقعيون كلهم ، والوجوديون ، يقرون الصلة بين الأدب وغايات المجتمع ، لا على أساس الخلق السائد ، إذ قد يكون هذا الخلق في بعض مظاهره ومواضع ومزاعم لا أساس لها ، بل على أساس المقاييس الإنسانية ، وحرية الإنسان ، وحاجات المجتمع في فترة خاصة من تاريخه .

وعلى الرغم من أن دعاة « الفن للفن » ودعاة « النقد التأثري » أو « الانطباعي » يعنون بالجمال وخلق الجمال ، أى يهتمون بالشكل أكثر من المضمون ، فهم لا يقصدون التكلم لذات الكلام ، كما أنهم يعترفون بأن الكاتب لا يكتب لنفسه . وقد رأينا ما تتضمنه فلسفة « كانت » و (بندتو كروتشي) — ومن تأثر بهما من

(١) أنظر : J. P. Sartre : Situations, III, p. 213, 210-212.

ويعترف سارتر في نفس الموضع أن هذا ما يؤخذ صراحة من شروح ماركس وفلسفته بخاصة .

(٢) تحديد هذا الأدب والنقد في تفصيل هو موضوع كتاب سارتر : ما الأدب ؟ وسق أن ترجمناه

وعلقنا عليه .

الشعراء والنقاد - من تقرير للصلة بين الجمال وتأثيره ، أو بين الخلق الفني وقيمه (١) وفي دعوة بعض هؤلاء تقرير للغاية من خلق الجمالية تقرب من دعوة الواقعيين أو تتفق معها (٢) .

فإذا لم يعن هؤلاء بتوكيد غاية يلتزم بها الكاتب تكون مدار العمل الفني ، فليس معنى ذلك أنهم قطعوا الصلة بين العمل الفني والحياة . فكل عمل أدبي له تفسير حيوي في صورة من الصور ، يربط ما بين التاج الأدبي والمجتمع على نحو ما ، على أن الواقعيين الاشتراكيين قد حاولوا - في ضوء فلسفتهم - تفسير التاج الأدبي لمختلف العصور قبلهم ، في ضوء هذه الصلات الاجتماعية المختلفة ، وسبق أن أشرنا إلى اتجاههم العام في هذا التفسير . وفي الحق لا سبيل إلى قطع الصلة بين الفن - في أية صورة من صورته - وبين الحياة الإنسانية عامة (٣) .

فوب الفن لعباً أو ترفاً كما عرفنا سابقاً من كلام « كانت » ، أو هبة مرآة للجمال الخالد ، وللحقيقة ، أو أنه يستهدف الخلق والتربية والسمو بمشاعر الفرد ، كما رأينا في آراء أفلاطون وأرسطو ومن تابعهما ، فلن يخلو الفن على أية حال - من طابع اجتماعي خاص ، يمتاز به عصر نتاجه ، وما تحف به من اعتبارات حية ، خاصة بالمجتمع الذي وجه إليه . فإذا كان الفن لعباً ، فهو لعب منظم ، واللعب المنظم له أهدافه الاجتماعية ولو عن طريق الاستلزام والتبع ، كى يؤدي رسالته في عصره . والشاعر قد يحس في وحدته بالوحشة حتى من نفسه حين يظل لا رفة له ، ولكنه حين ينتج لا يشعر في عمله الفني بأنه وحيد (٤) . وطالما تواصل الرومانتيكيون باعتزال الناس فيما سموه « البرج العاجي » ، وعندهم أن القطيعة المعنوية تفصل دائماً بين الدهماء وكل نفس سامية ، وقد سميت نفوسهم بما حملت من رسالة الأدب ، ولا يتم لهم القيام بهذه الرسالة إلا في العزلة . وها هو ذا « ألفريد دي فيني » يشبه عمله الأدبي بالرجاحة ، ثم يقول : لتلق بالرجاحة إلى البحر ، إلى بحر الدهماء مخنومة بطابع الخلوات المقدسة ، إذ أن « الفنان يعتزل الناس ، ولا ينتظر عوناً إلا من قوة العقيدة التي يحترق بنارها (٥) » .

(١) أنظر هذا الكتاب صفحات ٢٨٢ - ٢٩٠ - ٢٩٥ - ٣١٥ .

(٢) وأظهر ما يكون ذلك في نقد بودلير ص ٢٩٠ - ٢٩٣ من هذا الكتاب .

(٣) راجع ص ٣١٥ - ٣٢١ من هذا الكتاب .

John Laird, op. 165

(٤) أنظر :

A. de Vigny : la Bouteille à la Mer, V. 20-21, 180-181

(٥) أنظر :

ولكن الرومانتيكيون لا يتحدثون عن أنفسهم كذلك بوصفهم من الناس ، بل بوصفهم فوق الناس . ولهذا دلالاته الاجتماعية على سخطهم على الدهماء ، وعلى أملهم في التوجه إلى أجيال مخاطبونها في أحلامهم ، ولو يودعونها أعمالهم في المستقبل الإنساني القريب (١) .

ولا شك أن للعبقريّة حقوقها . فالفرد هو الذى يبدأ في الإفادة من الإمكانيات المتفرقة من حوله ، وفي القيام بما تتطلبه من حاجة فنية في أطوارها الاجتماعية ، ولكنه لا يقوم بذلك بوصفه فرداً مستقلاً عن الآخرين ، بل بوصفه منهم ، سوى أنه يمتاز عنهم بأنه أشد شعوراً بحاجة المجتمع ، وأكثر قدرة على الاستجابة إلى هذا الشعور . والحقائق الاجتماعية تخلق دائماً فوق الجوانب الفردية . وفي نفس كل فرد تتلاقى الناحيتان ، ويتبادلان التأثير والتأثر ، بحيث يكون من الجحود للصواب إنكار إحداها مبالغة في شأن الأخرى ، وفي كل مرحلة فاصلة في التاريخ ، يظهر عبقرى يوجه هذا الطور الجديد ، أو ينادى بدعوة أصيلة . ولكن حين يمعن الباحث في النظر ، يدرك أن كل شيء ليس جديداً في تلك الدعوة ، وأنها تركيز لمحاولات متفرقة من قبله ومن حوله .

٤- على أن للأدب - بعد ذلك - صلات اجتماعية مختلفة الصور باختلاف العصور ، وباختلاف الطبقات وجهود الأفراد في كل طبقة :

(١) فقد يكون الأدب صورة لحياة كاتبة ، أو صورة لحياة المجتمع من حوله ، إذا هدف الكاتب إلى تقوية دعائم الحياة ، ونقل الواقع إلى عالم الفن ، نقلاً تتجلى فيه استقرار الأوضاع القائمة وأزدواج صورة الحياة . ويغلب ذلك في حياة الكتاب الوادعين ، الذين ينعمون بحياة مستقرة ، في عصر هادئ نسيباً ليست فيه زلزلة في القيم ، وغالباً ما يظهر ذلك في ممثلي الطبقة المسيطرة على زمام الأمور ، وأوضح مثل له هو الأدب الكلاسيكي بعامه .

(٢) وقد يهدف الكاتب إلى « المثالية » و « الهرب » من الواقع في عالم أحلامهم . وتصوير ما يأملونه لا ما يرونه ، الأدب الرومانتيكي صورة لهذا الاتجاه . وأثر العصر

(١) هذا مظهر ثوري للرومانتيكية ، شرحتاه وبيننا دلالاته المختلفة في كتابنا : الرومانتيكية ، أنظر خاصة الباب الثاني ، والفصل الأول من الباب الثالث .

فيه واضح ، إذ لم يستطع الكتاب أن يقرأ الحقائق من حولهم ، ولا أن يواجهوها عملاً ، فأرادوا محوها عن طريق الخيال ، وعن طريق الدعوة إلى عالم خير (١) .

وقد يكون صدق العاطفة والخضوع لسلطان الحب هروباً من ضروب العنف التي تسود العصر ، كما تجلى ذلك في أدب الفروسة في العصور الوسطى ، وهي عصور القسوة والشدة ، وكما كان ذلك طابع العصر الجاهلي ، في تلك المياة القاسية الصعبة الاحتمال (٢) . وهذا أثر من آثار المجتمع أيضاً ، لأن المرء يفى من هذه الشدة إلى ظلال الدعة والحب .

وفي عصور الترف « الرجوازية » قامت دعوة الفن للفن ، وهي نوع من الحرب من تبعات الحاضر . ، فتجاهل الأدباء لذلك العهد - في أدبهم - مطالب عصرهم ، وهدفوا إلى خلق أدب هو صورة الترف في ذاته . وكانوا لا يخلقون بالغايات الاجتماعية والخلقية . بمعنى أن أدبهم كان غير خلقى في طابعه ، ، ولكنه لم يكن يضاد الخلق ، بل كان أدب « تنصل » مما ترخر به مجتمعاتهم من تبعات ، إذ أن دعوة أهل الفن للفن تروج - عادة - في العصور التي تتناقض فيها غايات مجتمعاتهم ، فهي دعوة تحمل في ذاتها - مع معنى « التنصل » - معنى سخط الكتاب على مجتمعاتهم ، وهذا السخط في ذاته ذو دلالة اجتماعية ، به يدين الكتاب عصورهم ، كما أنهم يدينون أنفسهم بموقفهم موقف المتنصلين (٣) .

(٣) وقد يقصد الكاتب إلى الدلالة على قيم جديدة ، يتطلع جمهوره إليها . وكبار الكتاب في مختلف الآداب يؤدون واجبه الإنسان في هذا الطريق . وكثيراً ما يكون ذلك في عصور الانتقال ، وفي فترات الثورات ، حين تصبح دعوات الكتاب صنوفاً من الأعمال ، وأدب الالتزام ، أو الأدب الحديث جملة ، هو مشاركة من الكتاب في تنظيم المجتمع وإصلاح نظم الإنسانية :

(٤) وفي هذا الأدب قد يقصد الكاتب إلى « تطهير » الآخرين من روااسبهم النفسية الضارة ، من هذه الرواسب - إذا كان في المجتمع ما يدفع إلى ذلك

(١) في كتابنا : الرومانتيكية ، توضيح لذلك في مواضع متفرقة منه .

(٢) انظر هذا الكتاب صفحات ١٨٠ - ١٨٣ والمراجع المبينة بها .

(٣) انظر :

التطهير — أو تقويم الأفكار وإصلاحها . وفي هذا النتاج الأدبي كله يتوقى المرء الوقوع في الشرور التي تتهدده من حوله . لكي يؤدي الأدب رسالته في هذه الناحية ، قد يكون غير خلقي ، وذلك بأن يصور الشر ، وانتصاره ، وقوته : « حتى نتوق انتصار الشر واقعياً ، بانتصاره رمزياً ، وحتى يفيدنا تصوره عن طريق الخيال في تجنبه في الحياة الواقعية » .

وتلك هي الصلات المختلفة بين الأدب والحياة الاجتماعية ، وفيها — على اختلافها — طموح الكاتب إلى إصغاء المجتمع إلى قوله . وهذا وحده معنى اجتماعي خطير ، عدا ما لها من معان أخرى اجتماعية ، وهي غالباً خلقية في نتيجتها وإن لم تكن خلقية دائماً في مظهرها .

وقد يفضل المؤرخ إذا حاول أن يستنتج من الأدب والفنون عادات شعب ليست معروفة من طريق آخر ، إذ أن الأدب والفن ليسا دائماً وصفاً لما هو واقع ، بل قد يكونان تطلعا إلى ما لم يقع ، وحلماً بما لا وجود له ، ومقاومة لما هو سائد . وكذلك الحال في استنتاج خلق الإنسان من أدبه ، إذ أن الأدب ليس هو الإنسان في صورته الواقعية دائماً ، بل قد يكون صورة لأحلامه وآماله ، وتطلعا إلى ما حرمه في حاضره ، أو تنفيساً عما يئس منه ، وفي هذا كله يتجلى تأثير المجتمع فيه (١) .

* * *

(٥) وبالأعبارات الاجتماعية السابقة تتأثر القيم الجمالية للأدب ذاته . ففي بعض الآداب ترمز الخرافات والأساطير إلى حقائق اجتماعية تؤثر في الفن ، كشياطين الشعراء رمزاً للإلهام في الأدب العربي ، وكالأساطير اليونانية التي طالما كانت مادة للمسرحيات والملاحم (٢) . وكذلك تتأثر الأجناس الأدبية في حياتها وموتها بحالة المجتمع .

(١) انظر لذلك :

F. Baldensperger : la Littérature, Création, Succès, Durée, liv III. chap. 1, 2, 3.

وكذا :

Ch. Lalo : L'Expression de la Vie dans L'Art, Paris 1933, chap. VI.

Ch. Lalo : L'Art et la Morale, P. 167-173

وكذا :

Ch. Lalo : Notions d'Esthétique, P. 70-85

ثم .

(٢) انظر أمثلة كثيرة في الفصل الثاني من الباب الأول من هذا الكتاب .

فالمدينة الحاضرة ، وتقدم العقل البشرى ، والنظم الديمقراطية ، لن تسمح جميعها بروج الملاحم الأدبية في العصر الحاضر ، حتى إن محاولة إيجادها حالياً شبيهة بمحاولة بعث ميت من الموتى ، أو نقل نبات إلى غير بيئته التي يستطيع أن يحيا فيها . ووجود خصائص الملاحم في عمل أدبي معاصر يعد مرضاً فنياً يجب استثنائه ، على حين كانت عملاً فنياً عادياً من قبل ، ، في عصور الشعوب الفطرية ، وهى عصور لم تكن الشعوب قد بلغت فيها درجة النضج من الناحية الفكرية . ويتأثر هذا التقدم بدأت الأجناس الأدبية الموضوعية ، من قصص ومسرحيات ، تظهر في أدبنا العربى ، لشعورنا بالحاجة إليها في مجتمعنا ، بعد أن توثقت الصلة بين أدبنا والآداب الغربية ، ولهذا التأثير نظير في ظهور اعتبارات فنية أو اختفائها على أثر نهضة فكرية ، أو في دعوة من دعاوى المذاهب الأدبية التي هى بدورها استجابة لحالات المجتمع الفنية .

وحسبنا أن نذكر اختفاء الجوقة « الكورس » في المسرحيات منذ عصر النهضة بعد أن ارتفعت أذواق الجمهور فنياً ، وأدرك إدراكاً أتم وحدة المسرحيات العضوية ، ثم ظهور الوحدة العضوية في القصيدة العربية الحديثة ، وقد دعا إليها بعض الأدباء والنقاد ، بعد أن رأوا أن بناء القصيدة القديم لم يعد ملائماً لروح العصر ، ولا يتفق وأصالة الكاتب ، وقريب من هذا ما يمكن أن يعلل به ظهور « المليودراما » في أوائل العصر الرومانتيكى ، ثم ظهور الدراما الرومانتيكية ، وهى مزيج من المأساة والمهابة . والتأثر الفنى مصدره فردى ، ولكن ناحيته الاجتماعية ظاهرة في التأثير بالاستجابة لحاجات المجتمع واقعياً أو إمكانياً . ولا نقصد - أبداً - إلى أن نقول إنه دائماً وصف لما هو كائن ، بل قد يكون تعبيراً عما يراد تحقيقه في مستقبل قريب أو بعيد ، والأدب - فى جوهره - محاكاة للحياة . والحياة حقيقة اجتماعية فى أقوى مظاهرها حتى حين يحاكي فيها المرء الطبيعة أو يبدو كأنه يتحدث عن حقائق ذاتية ، أو عن حقائق تبدو فى صورة سخط ونكران لما يدور حوله فى مجتمعه ، كما يظهر فى مثالية الرومانتيكيين كما قلنا وكما يتجلى فى أدب أهل الفن للفن ، حين يبلغ التضاد بين الكتاب ومجتمعاتهم توئس الكتاب من حاضرم (١) .

Ch. Lalo : L'Expression de la Vie dans L'Art P. 90-91, 23. (١)

وكذا :

René Wellek and Austin Warren : Theory of Literature, chap. IX.

ثم انظر كتابنا : الرومانتيكية ص ١٧٠ - ١٧٤ .

ولا شك — بعد ذلك — أن الجمال الفني يراعى فيه الجمهور الاجتماعى ، إذ لا يقصد فيه إلى محاكاة الصور الطبيعية وكفى ، ثم إنه لا يقتصر فيه على تصوير ما هو جميل طبيعة . وهذا هو مجال تأثير الجمهور فى القيم الفنية ، اعتداداً بمعنى الجمال والقيح فى معايير الجمهور الخاصة . فهناك فرق بين الجمال الطبيعى والجمال الفنى .

(١) فالجمال الطبيعى — كما يقول كانت — « هو الشيء الذى تتوافر له صفة الجمال » ، أما الجمال الفنى فهو « التقديم الجميل للشيء (١) » ، سواء كان هذا الشيء نفسه جميلاً أم لا ، فقد يكون التقديم جميلاً لشيء قبيح طبيعة ، فيعد جمالاً فنياً لجمال الصور الشعرية ، أو لجمال المشاعر التى يضيفها الشاعر على الشيء القبيح ، فوصف « بودلير » للحيفة فى ديوانه : « زهور الشر » يعد من عيون الأدب الفرنسى ، وكذلك وصف فكتور هوجر : الخنزير المحتضر (٢) . ويلتحق بذلك وصف ابن الرومى لمغنية قبيحة الصوت (٣) . وجمال المعانى الإنسانية فى تصوير الشر حسن ذلك التصوير من الواقعيين فى عرضهم الفنى للشر ، رغبة فى القضاء عليه (٤) .

وقد يكون تصوير المرأة الجميلة فى الأدب أو فى الفن قبيحاً ، إذا لم يحكم هذا التصوير من الناحية الفنية .

وإلى هذا الفرق بين الجمال الفنى والطبيعى أشار أرسطو حين لاحظ حب الإنسان لرؤية الأشياء مصورة بحكمة التصوير ، حتى لو كانت هذه الأشياء فى الطبيعة بما يؤدى منظرها ، كصور الحيوانات الخسيسة والحيف (٥) .

وهذا الجمال الفنى يرجع إلى الذات ، ولكنه — ولا شك — يرجع كذلك لما فى طبيعة العمل الفنى نفسه مما يدفع إلى الإعجاب أو النفور . فهما كان فيه من

(١) راجع فى تعريف كانت هذا المرجع :

Ch. Lalo : Notions d'Esthétique, p. 8

(٢) انظر كتابنا : الرومانتيكية ص ١٥٠ - ١٥١ وهاشها ، ونظير ذلك وصف الشاعر الفارسى عبد الرحمن الجامى للكلب المحتضر ، انظر ترجمتنا قصة ليل والمجنون أو الحب الصوفى لعبد الرحمن الجامى ص ١٥٦ ، الفصل الثانى والأربعين .

(٣) انظر : شرح ديوان ابن الرومى لكامل الكيلانى طبعة القاهرة ١٩٢٤ ص ١١ .

(٤) انظر هذا الكتاب ص ٧٦ وهاشها ، وستحدث بتفصيل عن ذلك فى الفصل الثالث من هذا الكتاب .

(٥) انظر هذا الكتاب ص ٤٥ .

معنى ذاتى فهو متعلق بمحقائق موضوعية كذلك . ولا يتصور أن يعجب عاقل بعمل ما ، ثم لا يكون لإعجابه صلة بالعمل الذى يعجب به ، وبما فيه من معان تدفع إلى هذا الإعجاب . فهناك نوعان من الإعجاب : أولهما ما يبعث عليه الشيء الجميل فى الطبيعة ، ونائبتهما ما يوحى به إلينا تقديم شيء ما تقدماً فنياً محكماً ، على حسب قواعد الفن فى الأدب وغيره من الفنون ، وعلى حسب ما يطلب فى كل جنس أدبى . ولكل نوع من هذين النوعين من الإعجاب قيمته الخاصة . وكثيراً ما يحدث الخلط بينهما ، وهذا الخلط سبب الأثر فى فهم الفن والأدب بخاصة ، وفى إفهم علاقتهما كليهما بالطبيعة ، ثم فى فهم العوامل الاجتماعية وتأثيرها فى القيم الفنية فى مختلف الأجيال . فعادة الناس يحبون أن يروا فى الأدب نفس الأشياء والأشخاص التى يحبونها فى الطبيعة ، فى جانب جودة الأسلوب وإحكام التأليف فى قصة أو مسرحية مثلاً ، يحبون أن يروا تصوير أبطال وطنيين ، أو نماذج نبيلة ، أو شخصيات إنسانية النزعة ، ولا يريدون أن يلتقوا فى القصص والمسرحيات بشخصيات بغيضة مهما أحكم تصويرها ، ومهما أجاد الكتاب فى عرضها .

وسبق أن ذكرنا أن أرسطو يشترط النبيل فى شخصيات المأساة ، ولا يجيز عرض الشخصيات الشريرة إلا إذا كانت ثانوية فى المسرحية ، على أن يكون تصويرها ذا أثر فى إظهار النبيل فى خلق الأبطال فى المأساة (١) . وفى مثل هؤلاء الأبطال يتلاقى الجمال الطبيعى والجمال الفنى . ولكن ليس هذا الالتقاء إلا عرضاً . ويمكن أن يقال ، بصفة عامة ، إن المدارس الكلاسيكية فى الأدب والفنون تبحث عن هذا التلاقى بين الجمال الطبيعى والفنى ، ووضع تأثيرهم بأرسطو . فى المأساة - مثلاً - يفضل أمثال سوفوكليس وفرجيل ، وكورنى وراسين ، تصوير الشخصيات الحديرة بالإعجاب لو أنها صودفت فى الحياة العامة .

وذلك على عكس المذاهب الرومانتيكية والواقعية والوجودية وغيرها من المذاهب التى أعقبت الكلاسيكية ، إذ هى تتحاشى تلاقى الجمال الطبيعى والجمال الفنى ، وترى أن هذا التلاقى يضعف من قوة الفن . فولع الرومانتيكيون بتصوير شرور المجتمع وضحاياه (٢) من حولهم ، وقصد الواقعيون - فى مذاهم كلها - إلى تصوير جوانب

(١) انظر هذا الكتاب ص ٦٥ - ٧٠ .

(٢) انظر كتابنا : الرومانتيكية ص ١٠٤ - ١٠٥ .

الواقع مهما كان بغضاً. وإلى هذا الجانب يرجع ولوعهم بتصوير الشر ، لا إغراء به ، ولكن لمعرفة وضع الإنسان الحق في الكون ، لأن تصوير الموقف الحق الصادق يترك أثره الحميد في الوعي عند الجمهور الناضج الوعي ، والإدراك والوعي الصادق بالموقف كلاهما سبب هام من أسباب التحكيم في الموقف وتغييره . وقد يكون في التصوير الفني الجميل للتجربة المضادة للخلق مغزى خلقي ، على نحو ما يدعوا إليه زولا في أدبه الطبيعي ، إذ يرى أن الواقعيين - بهذا المعنى - يهدفون إلى « مثالية » ينتجها أديهم ، ويقول : « كلنا مثاليون » أي نهدف إلى مثال ، ولكن طريقتنا إليه تجريبية ، على حين يسلك إليه الرومانتيكيون سبل الفرض والخيال (١) .

إذن قد يكون مضمون الجمال الفني غير خلقي *amoral* ، ولكنه في الوقت ذاته غير مضاد للخلق *immoral* ، وذلك مثل أدب أصحاب دعوة الفن للفن كما سبق أن أشرنا ، وقد يكون مضاداً للخلق *immoral* ولكن يقصد إلى غاية خلقية فيه ، وذلك في الأدب الذي يعرض الشر لتطهير المجتمع منه . وفي هذا يفرق بين الجمال الفني والجمال الطبيعي ، كما سبق ، كما يفرق فيه بين القيم الجمالية فحسب ، والقيم غير الجمالية *anesthétique* التي تضيف جديداً على القيم الجمالية ، ولكنها في ذاتها محايدة ، لا توصف بجمال ولا قبح . وذلك مثل الاعتبار الاجتماعية التي تتصل بالتصوير الفني لما في المجتمع من خيرين وشريرين ، كما يفرق بين هذه القيم وبين الموضوعات المضادة للجمال ، وهي القبيحة فنياً *inesthétique* وهذه لا موضع لها في الفن ، ولا قيمة لها إطلاقاً .

ومن المذاهب ما يولي قيمة كبرى القيم غير الجمالية *anesthétique* حكمة على العمل الفني ، والأدبي خاصة ، وهذه المذاهب تنظر إلى الجمال الفني بوصفه وسيلة . وعلى رأس هؤلاء أفلاطون وأرسطو والكلاسيكيون ، ثم أكثر المذاهب الأدبية الحديثة كالسيرياليين ، والواقعيين الاشتراكيين ، والوجوديين : على اختلاف نظرهم فيما بينهم . ومن هؤلاء مدرسة « علم الجمال العام » الألمانية ، وعلى رأسها دسوار *Dessoir* ويوتز *Utz* وهم يرون « في دعوة الفن للفن » جنباية على الفن نفسه . إذ أن هذه الدعوة لا تظهر إلا في الفترات التي يكون

الفن فيها مهدداً بالموت . على أن أدب أصحاب الفن للفن لا يخلو من دلالات اجتماعية هامة سبق أن أشرنا إليها (١) .

ودعاة الفن للفن لا يقيمون وزناً لغير القيم الجمالية ، فالجمال الفني وحده أساس المتعة الفنية . ولا قبح في الفن إلا لنقص وحدته ، وانقسام أجزائه بعضها عن بعض ، بحيث لا تسرى الحياة في جميع أجزاء العمل الفني . فإذا اعترض بأن الإنسان قد يجد في العمل الفني الذي يستكمل كل شروط الكمال متعة أقوى مما يجدها في العمل الكامل من الناحية الفنية ، فإن الإجابة على ذلك هي أن السبب في الشعور القوي بالمتعة — في تلك الحالة — هو الخلط بين القيم الجمالية المحضة والقيم غير الجمالية (٢) *anesthétique* التي قد تزيد في جمال الفن ، ولكنها غريبة عن الفن ، ولا ينبغي أن يكون لها وزن في الحكم على العمل الفني . وفي هذا الخلط تبدو متعة العمل الأدبي الناقص فنياً أقوى من متعة عمل أدبي كامل فنياً (٣) .

على أن دعاة الفن للفن لا ينكرون قيمة الجمال في تحرير الإنسان من بعض المشاعر والعواطف ، وذلك بتعبيره عنها تعبيراً موضوعياً . وفي هذا معنى من معاني «التطهير» (٤) الأدبي ، إذ يسمو الإنسان عليها بعد تعبيره عنها ، وفي هذا التحرير «التطهير» يتمثل نشاط الفكر الأدبي عند الكتاب ، ولهذا التطهير قيمة اجتماعية لا ينكرها هؤلاء . ثم إن العمل الفني المعتد به مداره الصدق وللصدق تأثير كبير بوصفه الدعامة للتجربة الأدبية عند جميع المذاهب على سواء . ووصف التجربة وصفاً فنياً صادقاً له تأثير اجتماعي خطير يقرب فيه دعاة الفن للفن من دعاة الالتزام في

(١) انظر هذا الفصل ص ٣٥٠ .

(٢) وهي القيم المحايدة التي هي غريبة عن الجمال ولكنها غير مضادة له ، وذلك كالقيم الاجتماعية التي تجذب إليها هوايتها ، كأن ينجذب العمال أو رجال الدين إلى الحقائق التي تهيم في مسرحية أو قصة مثلاً ، وكالقيم الذاتية الخاصة بمن يقرأ ، كأن يسير عامل في مشاهدته لمسرحية بالراحة الجسدية من عناء اليوم ، إلى جانب المشاهدة الممتعة فنياً على المسرح ؛ وفي هذا كله خلط بين المتعة الفنية ، ومتعة الأشياء الغريبة عن الفن ، ولكنها تزيد من قيمته في نظر القارئ مثلاً ، وهذه الأشياء مغايرة لما هو مضاد للفن *inesthétique* وهذا نتيجة تفريق كانت بين الجمال والمنفعة ، كما سبق ص ٢٨٦ - ٢٨٨ من هذا الكتاب .

(٣) انظر رأى نقاد العرب في هذا الاعتراض وتعليقنا عليه ص ٢٦٧ - ٢٦٨ من هذا الكتاب .

(٤) انظر ما قلناه من قبل في نظرية التطهير عند أرسطو ص ٧٣ - ٧٧ من هذا الكتاب .

جميع صورته (١) .

على أننا - في ختام هذا الفصل - نحذر من اتخاذ المضمون والشكل معياراً للتحليل الأدبي ، إذ كثيراً ما يستخدم هذا التقسيم لتحليل العمل الأدبي إلى شطرين تحليلاً تحكيمياً . لأننا إذا أمعنا النظر وجدنا بعض عناصر الشكل داخله في المضمون ، مثلاً إذا سلمنا أن الأحداث في القصة تتدرج فيما يطلق عليه المضمون ، فإن ترتيبها على نحو خاص جزء جوهري مما يطلق عليه الشكل ، إذ بهذا الترتيب وحده تكتسب طابعها الفني (٢) . ثم إن طرق التعبير اللغوي التي قد نعتد بها في مفهوم الشكل تنقسم في الحقيقة إلى نوعين ، ففهما هو جمالي محض ، يرجع إلى الإيقاع في الألفاظ أو الجمل . ومظهر ذلك الأوزان المحددة في الشعر ، أو موسيقى التعبيرات في النثر بعامته ، والنثر الفني بخاصة ، وأكثر اعتبارات هذا النوع راجعة إلى الشكل ، أي الصورة الأدبية من حيث هي صورة ، ولكنها لا قيمة لها إلا في تأثرها من حيث هي أصوات وموسيقى في مضمون الصورة فنياً ، فهي ترجع في الحقيقة إلى ضرورة من ضروريات إثارة الأفكار والأشخاص المقصودة في النص الأدبي ، مثلاً . لناخذ طريقة تكوين الجمل بحيث تؤثر في المعنى ، وفي تكوين الصورة الأدبية ، فلا شك أن لاختيار الألفاظ وموقعها والتصرف فيها في كل جملة بالزيادة والتقصان أثراً كبيراً في هذه الصورة (٣) . فهي مما يمس المضمون ويؤثر في إدراكه . ومثلها كل ما يؤثر في إدراك الفكرة من ناحية صب المعاني في قوالب الألفاظ على طريقة موحية . ترتيب الجمل ومسيرة هذا الترتيب للحقائق المعبر عنها ، ونظيره في القصة ترتيب الأحداث كما مر (٤) .

(١) انظر ص ٢٧٥ - ٢٧٧ من هذا الكتاب وكذا :

Croce : Esthétique. p. 22, 77-79.

وكروتشي يرى أن التعبير الشعري الغنائي في نفسه يجعل العاطفة الذاتية موضوعية وعالمية ، وهذا هو

أساس قوته الصليرية ، راجع : Crose : la poésie. : p. 8-11,

وراجع كذلك : Ch. Lalo : Notions d'Esthétique. p. 4-6

وراجع كذلك كلام بودلير في أثر وصف التجربة الصادقة في الفن ص ٢٩٣ - ٢٩٤ من هذا الكتاب .

(٢) وانظر كذلك :

R. Welleck and Aus. Warren : Theory of Literature, p. 139-141.

(٣) انظر أمثلة كثيرة لهذا أوردناها من عبد القاهر في اللفظ والمعنى ص ٢٩٣ - ٢٩٤ :

(٤) انظر : E. Souriau op. cit. p. 122-125

واحتراسا من هذا اللبس في التحليل الأدبي ، وتجنباً للتحكم في تقسيم العمل الأدبي ، نرى العدول عن اتخاذ المضمون والشكل أساساً للتحليل الأدبي . وأرجح - لذلك - أن يبحث في هذا التحليل عن « مقومات العمل الأدبي » على أن يلحظ أن تكون هذه المقومات قسمين : ففي القسم الأول ينظر إلى النتاج الأدبي بوصفه كلا ومجموعاً ذا وحدة . وفي القسم الثاني يدرس هذا النتاج في جزئياته ، وطرائق تعبيراتها اللغوية ، بما يعين على فهمه في تفاصيله بعد دراسته في مجموعة :

وفي ذلك التحليل لا غنى عن النظريات الجمالية العامة السابقة ، بحيث يفيد الناقد منها في مرونة وأصالة ، على حسب ما أمامه من النصوص ، وما يعطيها قيمتها الخاصة بها من ملايسات عصره ، كما أنه لا غنى للناقد كذلك عن النظريات الجمالية الخاصة بكل جنس أدبي على حدة ، من شعر أو قصة أو مسرحية ، وهي الأجناس الأدبية الكبرى التي علينا أن نعالجها ، وأن نوضح فلسفات الجمال الخاصة بها ، وكيف نفيد منها في توجيه أدبنا العربي حتى نتوسع في طابعه العالمي من حيث الكمال الفني ، وحتى يؤدي رسالته القومية والإنسانية عن طريق ذلك الكمال :

الفصل الثاني

الشعر

- ١ -

نشأته - الإلهام والصنعة - تطور مفهومه

١ - قد ارتبطت نشأة الشعر بمرحلة من مراحل نمو اللغة لدى الإنسان ، حين أصبحت اللغة ذائبة طابع مالى ، بعد أن كانت نفعية مباشرة .

في المرحلة البدائية الأولى ، نشأت اللغة أداة للصلة بين الفرد وغيره في سبيل نفع مباشر . فكانت وسيلة من وسائل العمل ، بل كانت هى نفسها نوعا من العمل ، شأن الإنسان البدائي في ذلك شأن الطفل في أول عهده بالدلالة الصوتية ، كلاهما ينطق بأصوات ليفهمها عدد ضئيل ممن يحيطون به ، كى يحصل على ما يحتاج ، أو يتغلب على صعوبة تعترضه .

وإذا سائرنا هذه الفروض العلمية - التى تمخض عنها البحث في المجتمعات البدائية الحاضرة ، والتى تستنتج كذلك من بحوث علم « الأنثروبولوجيا » لدراسة الإنسان الأول - كان من المؤكد أن اللغة استخدمت كذلك - وعلى نحو أوسع قليلا من لغة الطفل - في المجتمعات الإنسانية الأولى . حين كان يدهم هذه المجتمعات خطر . أو يتعاونون في سبيل نفع . ومن أجل ذلك نضرب مثلا تدعمه هذه البحوث لو تصورنا قدماء المصريين أمام خطر الفيضانات الأولى يتعاونون في بناء مرتفعات تقام عليها القرى ، فإنه لا بد أنهم كانوا يطلقون أصواتا لها مفهومها لدى كل جماعة في بقعة من البقاع التى يغمرها وادى النيل . فكان يفهم من هذه الأصوات تارة مجيء الفيضان وظهور دلائله الحسية ، وتارة الاستصراح للدرء للخطر ، مع ما يصاحب ذلك عادة من انفعالات لا تتجاوز صلاتها المشاهد المرئية رأى العين . ويمكن أن يكون الإنسان ، في عهوده هذه ، قد ترم بأصوات لا يفهمها سواه لغاية

جمالية ، أو تحلى بأنواع من الزينة مدفوعاً في ذلك بحاجة غير علمية ، ولكنه — في هذه المرحلة — لم يتكلم قط بكلام لغوى ذى دلالة على غاية غير عينية وعملية . فلم يكن للكلام آنذاك صبغة فنية ، بل كانت له علاقاته المباشرة بالمدلول (١) .

ثم اتسعت اللغة — بعد قرون طويلة يستحيل تحديدها — حتى دلت على الصورة ، أى استحضار الشيء الغائب المحس بلفظ يدل عليه في حين غياب الشيء ذاته . ثم أصبحت هذه الصور — بعد ذلك — غير مرتبطة بذلك الشيء الحسى فحسب . بل بما يتصل به كذلك اتصالاً مباشراً تصويرياً أيضاً ، كارتباطها بمدلولات الخيال الميتافيزيقي الذى هو وليد الخيالات الأسطورية . فكلمة « شجرة » ، مثلاً ، تدل على الشجرة الخاصة المعينة المعلومة للعدد المحدود من أهل تلك اللغة ، كما تدل على الطائر الذى يألفها ، وعلى روح الشجرة ، أو على حدث خاص وقع لمن كانوا حول الشجرة — وفى هذه المرحلة كانت المدلولات التجريدية تبدو حسية ومتحدة تمام الاتحاد مع مدلول الشجرة العينية .

وهذا ما تعنيه بالدلالة الحسية للكلمات فى تلك المرحلة . وقد بقيت آثارها فى الأساطير : فثلاث كلمة : النيل ، كانت علماً على هذا النهر الحسى ، ولها دلالاتها المشعة التصويرية على الفيضان ، وعلى الرى ، ثم هى بعد ذلك تدل على إله معبود يسترضى ليستديم فيضانه . . .

وكان استحضار الأشياء الغائبة بالكلمات مثيراً للإعجاب والدهشة لدى الإنسان الأول ، وبخاصة فى اقتران هذه الألفاظ بدلالات قوية متعددة ، لها إشعاعاتها الباهرة (٢) .

(١) مثلاً فى حالة تعاون الجماعات البدائية على صيد حيوان لا تقاؤه خطره أو التفلّى به ، كانوا ينطقون فى حالة الصيد بألفاظ يفهم منها قرب الحيوان ، أو الذعر منه ، أو الفرح باقتناصه . . . ولا سبيل إلى تفصيل طويل متصل يعلم Anthologique ولا يتصل بما نحن بسبيله ؛ انظر :

G : Réész : Origine et Préhistoire du Langage, traduit par Le. Homburger, Paris, 1950, chap. IV ;

C. K. Ogden and I. A. Richards : The Meaning of Meaning, London 1949, p. 309-316.

(٢) المرجع السابق ص ٢١٩ — ٣٢٦ — وهذا مبدأ الاعتقاد فى القوة السحرية للكلمات بالرقيا ، ونظيره — فيما بعد هذه المراحل — استشارة المدلولات بالكلمات المكتوبة ، مما كان سبب الاعتقاد فى السحر بالتأتم .

وكانت عصور الأساطير الأولى هي عصور الشعر بما دلت عليه الألفاظ من دلالات حسية ، ثم أسطورية ميتافيزيقية ، تتخذ فيها المدلولات التجريدية صورة شكلية في الذهن وتندرج تحت الدلالة الحدسية . في معنى الحدس الجمالي ، إذ كان التجريد المحض صعباً على الإنسان في هذه المرحلة ، ويقابل ذلك أن الألفاظ كانت جدد غنية بإشعاعاتها وصورها المتعددة ذات السلطان على سلوك الإنسان وفكره .

وقد فقد الإنسان فيما بعد ذلك - وبخاصة في العصور الحديثة - قوة هذه الإشعاعات الفطرية للألفاظ اللغوية ، عن طريق التجريد وعمليات التجريد (١) فكان الشعر لغة العصور الأولى الميتافيزيقية ، إذ أن الألفاظ نفسها كانت حافلة بالأساطير التي هيأت استخدامها فنياً لقيادة الجماعات ، بترتيبها ترتيباً جمالياً بفضل المتفوقين على سواهم من أفراد تلك المجتمعات ، وهم الشعراء ، إذ أن روح الشعر هي التصوير ، وبناء الصور (٢) . فكان الشعر وليد الأساطير وقوة إشعاع اللغة الأسطورية ، على أن هذه الأساطير لم يكن يراها الأقدمون على أنها أوهام أو خرافات ، بل حقائق حدسية رأوها بعين خيالهم (٣) .

ولم تبلغ القوة التصورية للغة الشعر ما بلغت في تلك العهود (ولم يبلغ سلطانها على النفوس ما بلغ لتلك العصور . ونعتقد أن الأستاذ العقاد قصد إلى هذا المعنى العميق في قصيدته (من ديوان : وحى الأربعين) إذ يقول فيها :

كان في الأرض قبل عشرين ألفاً	من سنى الأرض ، شاعر عبقرى
كان ، لا شك عندي فيه ولا ريب ،	وإن شك جاحد وغبي
نظم الشعر في الحسان ، وحيا	قبلة الشمس وهو داع شجي
ليت لي من قصيدة بيت شعر	في ثنايا البلاد يرويه حى
ليت لي من قصيدة بيت شعر	صح أم لم يصح منه الروى

(١) تقرب إلى الذهن هذه المرحلة بالألفاظ لم تمنح دلالتها التصويرية تماماً من لفتنا الحاضرة ، مثلاً : « صغر خده » للدلالة على غرور التكبر .

(٢) سيتضح هذا المعنى أكثر من ذلك حين تبين مفهوم الشعر الغنائى الحديث ، ثم حين نتحدث في الصورة ومفهومها في هذا الفصل .

(٣) هذا ما يشرحه الناقد الفيلسوف الإيطالى : فيكو Vico في الباب الثانى من كتابه : العلم الجديد : La scienza Nuova

وانظر كذلك : J. Suberville : Théorie de L'Art ... p. 221-222

ولا ريب أن الشعر بهذا المعنى قد سبق النثر الأدبي الذى يلحظ فيه الواقع ، ويلجأ فيه إلى التجريد وقوة الألفاظ من حيث مدلولاتها اللغوية المألوفة .

فالشعر لدى الأمم التى عرفت آدابها منذ طفولتها — سابق على النثر الأدبي ؛ ذلك أن نزعة الإنسان الخيالية أسبق وجودا فى تاريخه ، وأيسر منالا لديه من مراعاته الواقع فى تصويره وحكاياته وتفكيره جملة . وهذا واضح فى تاريخ النتاج الفنى والفكرى كله : فالرسم بدأ خياليا أسطوريا قبل أن يكون تاريخيا ثم واقعا . والملحمة — فى صورتها الأسطورية — أسبق وجودا من التاريخ ومن المسرحية والقصة الواقعية . وكان التاريخ ذا صبغة ملحمة فى بدء أمره . وتتضح النزعة الخيالية فى رسوم الفطرين من الشعوب ، وفى رسوم الأطفال ، إذ يرسم هؤلاء ما فى خيالهم أيسر مما يرسمون ما هو أمامهم . ولذا كان الخيال فى عصور الإنسانية الأولى هو عماد قوى للإنسان (١) .

فكان الشعر لغة الكهان الأول ، ولغة الفلاسفة والمشرعين الأول ، وهم معلمو الإنسانية فى قديم عصورها . وكانت للشعر صبغته الميثافيزيقية التى تربطه بعالم غيبى أسطورى . وفى اليونان كان الشعر يوقع على نغمات العود ، كما ارتبطت المسرحيات عندهم بأناشيد الجوقة ، فكان الشعراء يهدون قومهم بالخيال والعاطفة إلى الحكمة ، فى طريق محلى بزهور الكلمات والنغمات ؛

٢ — وظل الشعر فى القديم ذا صلة وثيقة بالإلهام الإلهى ، وكان رمز هذا الإلهام ما تبين عنه صلة الشاعر بآلهة الفنون *muses* فيما تحكيه أساطير اليونان (٢) .

(١) من أقدم من تحدث فى تطور الفن والأدب والأجناس الأدبية على هذا الباحث والكاتب الفرنسى : برونيتير ، انظر كتابه :

F. Brunetiere : L'Evolution des Genres dans la Littérature, 1892 ; p. 2-9.

وانظر كذلك : Ch. Lalo : Notions d'Esthétique, p. 43-45

(٢) المرجع السابق ص ٩٣ — وقد سجل الشاعر اللاتينى : « هوراس » هذا المعنى فى بيتين ، وهذه ترجمتهما :

« أن الشاعر صديق الآلهة قد هذب بنائه الإنسان المتوحش الذى كان ملطخاً بدماء المذابح البشرية ، حين كان يتغذى بشجر أشجار البلوط » (هوراس : فن الشعر ، يقيق ٣٩١ — ٣٩٢) ؛ وفيهما النص على اعتقاد الأقدمين فى صلة الشعر بالإلهام الإلهى — ثم فى صلة الشعر عند اليونان بالموسيقى والانشاد انظر صفحات ٤٢ — ٥٥ من هذا الكتاب .

ونظيره ما شهر عن العرب في عهدنا الأسطوري ، من أن لكل شاعر شيطاناً يقول الشعر على لسانه ، فمن ذلك قول الراجز —

إني — وإن كنت صغير السن وكان في العين نبو عني —
فإن شيطاني أمير الجن يذهب بي ، في الشعر ، كل فن

بل جعلوا الشياطين قبائل ، كقبائل العرب ، ومن ذلك أن شيطان حسان ابن ثابت كان من بني الشيصبان ، كما يقول حسان :

إذا ما ترعرع فينا الغلام فما إن يقال له من هوه ؟
إذا لم يسد قبل شق الإزار فذلك فينا الذي لا هوه
ولى صاحب من بني الشيصبان فطورا أقول وطورا هوه (١)

وقد ذهب خيال العرب بعيداً في هذا التصوير ، وليس له معنى سوى الرمز — أسطورياً — إلى اعتماد الشعراء على الإلهام ، ولهذا كانت الشياطين لكبار شعراء العرب دون صغارهم .

ونعتقد أنه لم يكن يقصد — في بادئ الأمر — بالشيطان سوى الروح الملهمة ، فكان الشيطان هو الجنى ، أى الروح المستترة ، وهو مصدر العبقرية ، نسبة إلى عبقر ، وهو واد يسكنه الجن ، ومعلوم أن من العرب من كانوا يعبدون الجن ، ويجعلونهم شركاء لله ، بيدهم الضر والنفع ، والخير والشر ، والجن في هذا المعنى مرادفة للشياطين خيرة أم شريرة ، ثم اكتسبت كلمة الشياطين معنى أرواح الشر بعد ذلك . وبخاصة بعد استقرار الإسلام (٢) . فكانت الشياطين — أو الجن — رمزاً لدى شعراء العرب إلى اعتدادهم بالإلهام .

(١) الجاحظ : الحيوان ج ٦ ص ٢٣١ — أبو العلاء المعري : رسالة الغفران شرح الأستاذ كامل كيلاني : ص ٤٧٨ — ٤٧٩ .

(٢) كان العرب في الجاهلية يعبدون الجن ، انظر في القرآن الكريم سورة الأنعام ، آية ١٠٠ : « وجعلوا لله شركاء الجن » وسورة سبأ آية ٤١ : « بل كانوا يعبدون الجن أكثرهم بهم مؤمنون » ؛ وسورة يس ٦٠ : « ألم أعهد إليكم يا بني آدم ألا تعبدوا الشيطان ؟ » فكلمة الجن والشيطان كانت للأرواح المعبودة الخيرة ، ثم غلبت بعد ذلك على أرواح الشر . وكان حسان بن ثابت يذكر أن له صاحباً من الجن بلهيه الشعر ، فهو روح خير ، إذ يقول له الرسول « روح القدس ملك » ، فكان صاحبه من الجن رمزاً —

وخير من أشاد بالإلهام ، وبوساطة الشاعر الإلهية ، هو أفلاطون . وقد رأينا موقفه من الشعر والشعراء ، فهو من جهة يذكر وساطتهم الإلهية عن طريق الإلهام ، وهو من جهة أخرى مهاجمهم من نواحي تصويرهم مظاهر الأشياء ، وإثارتهم العاطفة إثارة قد تكون غير مأمونة العاقبة ، ونزعهم غير العلمية ، ثم مهاجمهم لأن منهم من يسيثون في الإفادة من موهبتهم فيخضعون فيها لطغيان الجماهير أو طغيان الحكام المستبدين ، ولكنه يعود فيقر فائدة الشعر الذي يمجّد الآلهة والأبطال وفضلاء الناس ، ويرجح الشعر ذا الطابع الغنائي المصحوب بالموسيقى ، لجسواه في تربية الشعب (١) .

ولا قيمة للشعر - عند أفلاطون - إلا إذا كان صادراً عن عاطفة مشبوبة وإلهام يعترى الشاعر فيه ما يشبه النشوة الصوفية ، أو نشوة النبوة ، أو وجد الحب ، فلا تكن الصنعة وحدها تخلق الشعر ، إذ أن شعر المرء البارد العاطفة يظل دائماً لا إشراق فيه إذا قرن بشعر الملهم ، على أن هذا الإلهام لا ثمرة له إلا إذا صادف روحاً خيرة ساذجة طاهرة ، تمجد بأناشيدها الفضائل ، قترن عليها الأجيال (٢) .

واتفق مع أفلاطون تلميذه أرسطو في النظرة إلى رسالة الشعر الاجتماعية التربوية ، وفي الاعتداد بالحاكاة في الشعر ، ولكن أرسطو خالف أستاذه في شرحه المحاكاة ، وبيان أهميتها الفنية . وما يتبع الإثارة فيها من تطهير محمود العاقبة ، ولذا سما أرسطو بمكانة الشعر ، وجعله أعظم فلسفة في التاريخ (٣) .

ثم إن أرسطو لا يعتد بجانب الإلهام الغيبي في نقده ، كما فعل أفلاطون ، بل اتجه شرحه للشعر وجهة تجريبية ، بتحديد معالم الشعر ، والبحث عن القوانين الفنية فيه

- أسطورياً لإلهامه الخير . ويكاد يصرح بهذا الرأي في تطور معنى الجن والشيطان من أرواح خيرة إلى شريرة - أبو العلاء المعري في رسالة الغفران ، الطبعة السابقة ص ٤٧٩ - ٤٧٧ .
ونظير كلمة الجن أو الشيطان في العربية كلمة ديمون (daimon) في اليونانية واللاتينية والقفات التي أخذت عنهما ، فكانت في العصر الوثني تطلق على الأرواح التي لها نوع من التصرف في مصالح الناس ، فكانت مرادفة لكلمة genius في الفرنسية المأخوذة بدورها عن الكلمة اللاتينية genius وبق لها معنى الروح الخيرة أحياناً في الفرنسية والإنجليزية ؛ وهذا في المعنى القديم كان لسقوط « ديمون » يلهمه ما يقول . ثم غلبت الكلمة على روح الشر في العصر المسيحي . وصارت مرادفة للشيطان في معنا المعروف عندنا الآن .

(١) انظر هذا الكتاب صفحات ٢٠ وما يليها ثم ص ٢٧٨ - ٢٧٩ .

(٢) راجع ص ٢١ - ٢٢ من هذا الكتاب .

(٣) انظر الفصل الثاني من الباب الأول من هذا الكتاب .

وأثرها ، كما رأينا في الفصل الذي عقدناه للشعر عند أرسطو : فكان أرسطو وأفلاطون ممثلين لاتجاهين عامين في نقد الشعر ظلا مجال جدال حتى العصر الحديث : هما الاعتدال بالإلهام والطبع في نتاج الشاعر ، أو الاعتدال بالعمل والصنعة .

وقديماً أثر أفلاطون بفلسفته في هذه الناحية في النقد الروماني ، فردد أقواله شيشرون وهوراس وأفيسد ، وروج كذلك كتاب عصر النهضة وشعراؤها ، فكان الشاعر ذا رسالة مقدسة ونفس إلهية خامية وعبقورية مشرقة بالقبس الإلهي ، وقد هبط إلى الأرض ليهيئها لعصر أمثل ، وهو رجل المثالية ، يعيش مع الناس وهو غريب عنهم ، ويضئ المستقبل بمشعله كالأنبياء . ولاشك في أن هؤلاء حوروا آراء أفلاطون في الشعر ، واعتمدوا على شطر منها ، وهو الخاص بالإلهام ، كما سبق أن شرحنا في آراء أفلاطون (١) .

ولكن كتاب عصر النهضة أضافوا إلى هذه الإلهية ضرورة العمل والجهد ، وكان لا بد لديهم من اجتماع الطبيعة والفن (٢) . وقد غلبت فكرة الصنعة والجهد في العصر الكلاسيكي ، إذ كانت فلسفة أرسطو هي السائدة لدى الكلاسيكيين (٣) حتى إذا جاء الرومانتيكيون أحيوا آراء أفلاطون من جديد ، فأصبح الإلهام واللاشعور منابع الشعر الصادق . ولم يكن ذلك إلا اعتداداً من الرومانتيكين بالشخصية ، وترجيحاً لحقوق القلب على حقوق العقل ، انتصاراً للفردية التي كانوا يقصدونها (٤) .

ومن كتاب العصور الحديثة من لا يزالون ينادون بجوانب مستسرة في الشعر لا تفسرها سوى الموهبة ، أو العبقورية ، وكلاهما مما يعجز الإنسان عن شرحه ، فهماً من أمور السماء . والشاعر مهياً — فطرة — لصياغة الشعر ، وهو معد لذلك لإعداداً غيبياً . وهو يعبر عن الجمال معتمداً على الإلهام واللاشعور بقدر اعتماده على الفكر والمثابرة (٥) .

(١) انظر هذا الكتاب ص ٢٤ وما يليها ؛ وقارنه بهجوم أفلاطون على الشعر والشعراء ص ٢٩ —

٣٠ ، ٣١ .

Chamard : Histoire de la Pléiade, vol. IV p. 147.

(٢) انظر .

R. Bray : la Formation de la Doctrine Classique, Part, II, ch. 2.

(٣) انظر .

(٤) انظر كتابنا : الرومانتيكية ص ٥ وما يليها . ثم الفصل الأول من الباب الثاني منه .

(٥) من بين هؤلاء كثير من دعاة الشعر الخالص ، ولنا إلى آرائهم عودة في آخر هذا الفصل . انظر :

H. Brémond - la Poésie Pure, VIII, IX

ولكن من الشعراء النقاد من يقللون من قدر الإلهام . فيرى إدجار آلان بو أن كبرياء الشعراء هو الباعث لهم على عدم اعترافهم بما يعانون في صناعة الشعر . فهم لا يصفون ذلك الجهد ، ليتركوا الآخرين يفهمون أنهم ينظمون عفو الخاطر ، في نوع من النشوة ومن الجنون الفني (١) .

وقد تأثر به الشاعر الفرنسي « بودلير » فدعا إلى عدم الاستسلام للانفعال الوجداني كما دعا إلى مقاومة ما يخطر في البال لأول وهلة ، مما يسمونه إلهاماً ، وبسببه يتعرض الشاعر إلى خطر الخضوع للصور التقليدية ، ونقل وجود الحلية البلاغية التي هي الصق بالنظم منها بالشعر الأصيل . ويرى « بودلير » أن على الشاعر أن يجمع بين الإحساس والذوق النقدي ، وأن يخضع الشعر بدلاً من أن يخضع له ، بحيث يتوافر للشاعر في شعره العلم والوعي والصبر وصدق العزم على مراوضة المعاني وصياغتها (٢) .

ويرى رأيهما كذلك الشاعر الإنجليزي المعاصر « سبندر » ، إذ يرى أن كل شيء في الشعر جهد ، وقد يستمر الجهد في النظم يوماً أو أسابيع أو سنين ، حتى يبدو أن الشعر في هذه المدة كأنه قد كتب من تلقاء نفسه . وليس للإلهام معنى سوى إنبثاق الفكرة الأولى ، مما تثيرها من قرائن تستغلها قريحة الشاعر ، ثم يأتي بعد ذلك عمل الشاعر الذي يصيغها بصيغتها الكاملة في الشعر (٣) .

أما كروتشيه فهو يشرح معنى النشوة الإلهية أو الجنون الإلهي بأنه ليس سوى تفسير لما قد يستغرق فيه الشاعر من فكرة تستولى على لبه . وقد قضت طبيعة الأشياء أنه إذا تمت تغيرات كبيرة وأعمال عظيمة في مجرى الحياة العادية الهادئة ، فإنه يتبعها ما يشبه البراكين من حركات وأحداث ثورية قاسية بالغة القسوة أحياناً . وكذلك الإنسان حين تستولى عليه فكرة ، أو يستغرق في رسالة أو حلم فني ، فقد يعتريه اختلال في توازن قواه . ولهذا يقال : لا عبقرية كبيرة بدون جنون ، دون تلازم — مع ذلك —

(١) انظر : E. A. Poe : Trois Manifestes. tradition par R. Lalou, P. 57-58

(٢) انظر : A. Gide : Anthologique de la Poésie Française, préface, pp. IX-X.

(٣) انظر : Stephen Spender : The Making of a Poem, London 1955, P. 52-55.

ويقول نابليون : الإلهام هو الحل التلقائي لمسألة أطال المرء التفكير فيها ،

انظر : H. Brémont, op. cit. p. 56.

بين هذه القضية والقضية المضادة لها : وهي أن المحانين عباقرة (١) . ويستلزم الاستغراق في الفكرة - على نحو ما سبق - حب المرء لإبرازها والجهد في إخراجها . وبهذا تكتسب « العبقرية » معنى « القدرة الفنية » ، وفيها - إذن - عمل يصدر عن الشخصية والعمل ابتغاء الغاية ، مما لا يصح إغفاله . أما « الجنون المقدس » و « الجنون الإلهي » المرادفان « للإلهام » مما توصف به العبقرية ، فكلها غريبة عن الأدب ، ولا جدوى منها له في شيء ، ولكن الذى ليس غريباً عن الأدب هو الإلهام بالمعنى الآخر ، وهو حب الفكرة والهيام بها ، والمثابرة الجادة طلباً لما هو جدير أن يقال ، وحب العاطفة التى هى عاطفتنا . ويتطلب الهام بهذا المعنى حمياً فنية ، وذاتية ، و « أصالة أدبية » (٢) . وهذه خلاصة ما احتفظ به العصر من فلسفة أفلاطون في الإلهام الغيبي والجنون الإلهي .

على أن قضية الإلهام في الشعر قد اتخذت شكلاً آخر ذا طابع علمي في النقد الحديث ، منذ اكتشف علماء النفس عالم اللاشعور ، وبخاصة منذ سيجموند فرويد (١٨٥٦ - ١٩٣٩) ، الذى كان بحق رائد التحليل النفسى العلمى . وقد نشر كتابه : « عالم الأحلام » عام ١٩٠٠ . وفي هذا الكتاب يقرر أن الحلم ترجمة للربيات - المكبوتة في عالم الشعور .

فكل رغبة من هذه الرغبات المكبوتة ، لا تضع ، بل ترسب في عالم اللاشعور ، ولكنها لا ترسب إلا لتطفو في الحلم ، لتحقيق في شكل من الأشكال ، قد يبدو ساذجاً بسيطاً في حلم الجوعان بالخبز ، وحلم الأطفال بالحصول على اللعب التى يريدونها ، ولكنه يبدو عميقاً معقداً حين يترجم عن رغبات الكبار المكبوتة ، فينتقلها إلى شكل آخر ومكان آخر . وللأحلام - في هذه الحالة الأخيرة - لغتها المحازية المعقدة التى من خواصها النقل الزماني والمكاني ونقل القيم التى كانت للرغبة الأصلية ، وبعبارة أوجز : الحلم ترجمة للرغبة في صورة من الصور لا ضرر فيها ، للتنفيس عن رغبة مكبوتة في عالم الشعور . فلعالم الأحلام - عند فرويد - صلة بالعالم الطبيعى وبالعالم الخلقى .

وللأحلام كذلك - عن طريق اللاشعور - صلة بمحالات مرضى الأعصاب وبأحلام اليقظة التي يسجلها الشاعر في فنه ، فالفن - كالحلم - تحقيق وهمي لل رغبات ، وهو تعبير عن أمل مكبوت في الشعور انتقل - بسبب الكبت ، أو بسبب الرقابة المفروضة . في عالم الشعور - إلى اللاشعور ، وفي الصور الأدبية تظهر خصائص صور الأحلام ، من نقل القيم ، والخلط المكاني والزمني .

وعلى الرغم من أن فرويد يرى أن الشاعر والفنان - بعامة - يشبه كلاهما الحلم والمريض عصبياً في استمدادهم جميعاً من اللاشعور . فإن الشاعر أو الفنان يتميزان عنده - مع ذلك - بأصالة في نتاجهما : فكلاهما قادر على أن يرتقي بمستوى أحلامه اليومية لتصبح إنسانية : وبعبارة أخرى : « يتسامى » الشاعر بالأحلام الدنيا في حقيقتها الحسية ، فتفقد طابعها الفردي المحض . وتصبح ممتعة للآخرين ، والشاعر يعرف كذلك كيف يحور هذه الأحلام حتى إن مصادرهما المحرمة في عالم الشعور بسبب الكبت تصبح خبيثة لا يستطيع الكشف عنها في يسر . ثم عنده القدرة على صبغها بالطابع الفني حتى تلذ للآخرين ، وتصبح مثار متعة « ومرآة لتسليتهم عن رغباتهم المكبوتة (١) .

فكل صورة في الخلق الفني لها جذورها العميقة في عالم اللاشعور . لأن وراء هذه ، الظاهر المضيء الذي نلاحظه في ذات أنفسنا مجالاً مظلماً مجهولاً عامراً بالظواهر النفسية التي لا نعرف إلا انعكاساتها المعقدة المحورة ، وهو مجال اللاشعور ، ويتعبى الشاعر عن أحلامه الحبيسة يتحرر منها . وهذا التحرر يقرب نظرية فرويد من نظرية « التطهير » عند أرسطو (٢) .

وقد رجع فرويد كل الغرائز الإنسانية إلى غريزة الجنس أو الرغبة . . وإلى غريزة الموت . ويقصد - بغريزة الموت أن في كل إنسان دوافع تضاد دوافع الحياة ، تهدف إلى القضاء والموت . ومن جرائها يسعى الإنسان إلى الهروب بمحاولة إعادة الحياة . وتظهر غريزة الموت كذلك في شكل خوف من الموت . أو ولوع بالقتل ، أو نزعة إلى الانتحار .

(١) هذه الأفكار الأخيرة مأخوذة من محاضرة لفرويد عام ١٩٢٠ عنوانها : « مقدمة عامة لتحليل

النفس » ، انظر : W. K. Wimsatt, op. cit. p. 611-621

(٢) المرجع السابق ص ٦١٢ ثم هذا الكتاب صفحات ٧٠ - ٧٤ .

وقد استدرك فرويد كثيراً من أخطائه فيما يخص قصر الصور الأدبية على عالم الكبت ، ومقارنة الفنان بالمرضى والحالم .

وقد استدرك تلامذته عليه ، فأروا أنه أخطأ في رجوع كل الدوافع إلى الغريزة الجنسية في صورتها الحسية أو في صور التسمي بها ، لأن منها ما يرجع إلى غرائز أخرى كثيرة . ويهمننا هنا ما استدركه عليه يونج Jung من تأثير « اللاشعور الجماعي » (١) في الفرد ، إذ يرى « يونج » أن في أعماق مناطق اللاشعور تكمن صور يشترك فيها الجنس البشري ، وهي في أصلها ترجع إلى أقدم عهود الإنسانية ، يسميها يونج : النماذج العليا Archetypes ، فهي نماذج وراثية من عهود الإنسانية الأولى ، وهي مصدر كثير من الخيالات والصور الخاصة بالجن والأرواح والسحرة ، وهي صور تغذي الفن والشعر ، وتنعكس في المنطقة العليا من الفكر ، وفيها تتجلى آثار غريزية اجتماعية عامة تتأثر بها الإنسانية كلها وتستجيب لها .

واكتشاف اللاشعور - الفردي والجماعي - قد أثر في التحليل النفسي للشعراء في نتائجهم . ولا يقصد من وراء ذلك إلى إرجاع الصور الفنية إلى أحلام أو صور بدائية ، بل إلى الكشف عن التسمي بالعواطف والرغبات ، وعن الطرق الفنية لتصويرها منعكسة من عالم الشعور أو من عالم اللاشعور بخاصة . فالكشف عن صدى اللاشعور في اختيار الموضوعات الشعرية والصور يدلنا على شخصية الشاعر ، إذ أن كل شاعر أصيل يستمد جنور خياله من « اللاشعور الجماعي » أو الغريزي ، أو الفردي . ويتسمي به ، وبإحصاء الصور الشعرية والكشف عن دلالتها في حياة الشاعر ومجتمعه ، نقف على أصالة الشاعر . وعلى وحدة عمله الأدبي ، وأسس الإنسانية الأولى ، وأسباب استجابته للناس له . وبذلك لا يقتصر شرح الصور الفنية - بتحليلها نفسياً - على الكشف عن عقده النفسية ، بل يفسر لنا هذا الشرح مشروعية العمل الشعري وأصالته ، والأسباب النفسية لتأثيره في جمهوره ، كما يبين لنا ذلك الشرح تأثير اللاشعور في خلق الصور

(١) فتوسع في شرح عالم اللاشعور ولم يقصره على مجرد الرغبات المكبوتة وميز الفنان بخصائص ينفرد بها عن الحالم والمرضى ، وقد ذكرنا بعضها من محاضرة فرويد السابقة الذكر .

الشعرية . فيفسرها تفسيراً تبعد به عن المعنى الميتافيزيقي في الإلهام (١) . هذا ما يخص الإلهام من حيث إنه مصدر للشعر في القديم والحديث .

* * *

٣- وأما تطور مفهوم الشعر ، فقد كان قديماً إما غنائياً وإما موضوعياً . وأقصد بالشعر الموضوعي شعر المسرحيات والملاحم . وقد كان الشعر الغنائي أقدم في النشأة من الملاحم ثم المسرحيات (٢) . وظل الشعر الغنائي والشعر الموضوعي يسيران جنباً إلى جنب ، فوجدت الملاحم والمسرحيات إلى جانب التغني بالمشاعر الذاتية ، وبفضائل الأبطال . وقد رأينا - من قبل - كيف رجح أفلاطون جانب الشعر على شعر المسرحيات والملاحم (٣) ، على حين لم يعتد تلميذه أرسطو بالشعر الغنائي فلم يعالج سوى المسرحيات والملاحم في نقده (٤) .

وقد تأثر الكلاسيكيون بأرسطو تأثراً كبيراً ، فغلب عندهم الشعر المسرحي على الشعر الوجداني الغنائي ، ولكن الرومانتيكيين وفلاسفتهم رجعوا إلى وجهة نظر أفلاطون ، فرجحوا جانب الشعر الغنائي ، فبرى « هرذر » الألمانى (١٧٤٤ - ١٨٠٣) أى الشعر الغنائي هو التعبير الكامل عن الخلجات النفسية في أعذب لغته صوتية (٥) . وعند الرومانتيكيين أن الشعر الغنائي هو الشعر في معناه الصحيح . إذ أن منبعه نفس الشاعر ، ولا يعتمد على الأحداث الخارجة عن ذاته في تحليلها وسردها

(١) المرجع السابق ص ١١٥ - ١٢٢ وكذا : ستانلى هايمن : النقد الأدبي ومدارسه الحديثة ، ترجمة إحسان عباس والدكتور محمد يوسف نجم ، بيروت ١٩٥٨ ص ٢٨٤ - ٢٨٥ ؛ ولنا إلى هذا عودة في حديثنا في الصورة الأدبية في هذا الفصل .

(٢) لا شك أن الملاحم الأغريقية كانت أسبق إلى الوجود من الفلسفة والمسرحية والتاريخ ؛ كانت تمثلها جميعاً لدى الشعب اليوناني . وهى ترجع في أصلها إلى أناشيد لتمجيد الآلهة في أعيادهم ، وقد ألفها شعراء لم يعرف التاريخ منهم سوى أسماء أسطورية مثل أرفيوس وأوموليوس . . . ولم يبق من تلك الملاحم سوى مقطوعات إلى جانب الإلياذة والأوديسيا . وكذلك كانت نشأة المسرحيات دينية في أناشيد غنائية تمثيلية كان يمجدها الإله ديونيسوس . ويبدو أن الأصل في كلمة تراجيديا أنها كانت إسماً لحوقة تغنى وتندور حول « تراجوس » (tragos) وهى معزة كانت تقدم قرباناً للآلهة . ويبدو أن الشعر الغنائي الملحم والمسرحية نشأت ونمت متعاقبة ، وإن ظلت الأخيرة تان مختلطتين بالشعر الغنائي . انظر :

Harvey : The Oxford Companion to Classical Literature, P. 160-434.

(٣) انظر هذا الكتاب صفحات ٢٦ - ٢٧ .

(٤) انظر ص ٤٤ - ٤٧ من هذا الكتاب .

W. K. Wimsatt, op. it. P. ٣73.

(٥) انظر :

كما في المسرحيات والملاحم . ثم إن الشعر الغنائي قوته في صوره ، وفي دلالاته — الإيحائية على معانيه . وهذه الصور قوى تستمد سلطانها من النفس ، ومن لغة الفطرة الأولى التي كانت كلها صوراً ورموزاً حية . واللغة التصويرية هي مجلى الفن الحق ومصدر قوته ، ونتيجة لذلك كله كان للشعر الغنائي فضل على الشعر المسرحي . ولذا غلب الشعر الغنائي على الشعر المسرحي في عصر الرومانتيكيين ، بل غزا الشعر الغنائي المسرحيات الرومانتيكية نفسها ، فكان لها طابع غنائي ذاتي واضح (١) .

وفي العصر الحاضر أصبحت المسرحيات — في كثرتها الغالبة — تكتب نثراً ، وتمت القصة النثرية ، وأصبحت تنافس المسرحية وترجحها . ومات الملاحم .

ومن نقاد العصر الحاضر من يحاول أن يمحو الفوارق بين الشعر الغنائي والشعر المسرحي . وقد رأينا كيف يرجع بندتو كروشييه كل قيمة الشعر والمسرحيات إلى ناحية غنائية في دلالة المقطوعات الشعرية المنفردة على المعاني الغنائية الخاصة بالموقف في كل مسرحية (٢) . ويرى الشاعر الناقد الإنجليزي المعاصر : « إليوت » أن المسرحية في جوهرها شعرية ، وأن الشعر في جوهره ذو طابع درامي ، فالمسرحية المثالية ، عنده ، هي المسرحية الشعرية ، وهذا على الرغم من اعترافه بالفوارق الفنية بين المسرحية من حيث هي والشعر الغنائي ، وعلى الرغم من إقراره بأن من بين كبار المسرحيين من ليسوا بشعراء (٣) . ولكن دعوات « إليوت » ومن نحا نحوه لم تؤثر في الاتجاه العام للعصر من معالجة الموضوعات المسرحية — في أكثر الحالات — في النثر ، لما تقتضيه طبيعة عملها الفني كما سنتعرض لذلك في آخر هذا الفصل عند حديثنا في قضية الالتزام ، ثم في الفصل الأخير من هذا الكتاب .

وفي هذا الاتجاه العام للعصر رجع الشعر — في معناه الحديث — إلى مجال الوجدان الغنائي . وليس هذا الوجدان مقصوراً على الناحية الذاتية المحضة ، بل إنه قد يواجه

(١) المرجع السابق ص ٣٧٤ — وهكذا :

R. S. Crane : Critics and Criticism, P. 440-441.

ثم كتابنا : الرومانتيكية ، الباب الرابع ،

(٢) انظر هذا الكتاب ص ٢٩٦ — ٢٩٨ .

W. K. Wimsatt, *ibid.* p. 592-594.

(٣) انظر :

T. S. Eliot : *Essais Choisis*, trad. française, Paris 1950, P. 61-78.

القضايا العامة ويمس المسائل الاجتماعية ، ولكن من ثنانيا الوجدان وتجاوبه مع المجتمع . فالشعر الحديث ميدان الأحاسيس الوجدانية فردية كانت أو اجتماعية . ذلك مجمل لتطور مفهوم الشعر في الغرب .

أما الشعر العربي ، فواضح أنه في جملته — قبل عصرنا الحديث — كان مقصوراً ، أو يكاد ، على المجال الغنائي (١) . وحين نشأت فيه المسرحيات في العصر الحديث تأثرت — في طابعها العام — بالكلاسيكية والرومانتيكية في بادئ أمرها ، فكانت المسرحيات الشعرية ، وأوضح مثل لها مسرحيات شوقي (٢) ومسرحيات الأستاذ عزيز أباطة ، ثم غلب الاتجاه العالمي على المسرحيات العربية ، فانفصلت عن الشعر ، وصارت في جملتها نثرية . واختص الشعر بمجال الوجدان . شأنه في العربية شأن الاتجاه العالمي العام .

(١) انظر هذا الكتاب ص ١٦٢ - ١٦٣ .

(٢) قد درسنا وجوه تأثر شوقي بالكلاسيكية والرومانتيكية معاً في مسرحيته مجنون ليل ، في كتابنا : الحياة العاطفية بين المذرية والصوفية ، الفصل الثالث من الكتاب .

(٢)

مفهوم الشعر في العصر الحديث

مجال الشعر هو الشعور ، سواء أثار الشاعر هذا الشعور في تجربة ذاتية محضة كشف فيها عن جانب من جوانب النفس ، أو نفذ من خلال تجربته الذاتية إلى مسائل الكون ، أو مشكلة من مشكلات المجتمع ، تترأى من ثنايا شعوره وإحساسه .

فإثارة الشعور والإحساس مقدمة في الشعر على إثارة الفكر على النقيض من المسرحية والقصة . فإثارة الفكر من طبيعة العمل الفني فيما قبل إثارة الشعور . ولذا كان موقف القاص أو المسرحي من المسائل والمشكلات موقفاً تحليلياً . على حين يظل موقف الشاعر في تصويره تجميعياً أكثر منه تحليلياً .

ولا نقصد من ذلك إلى القول بأن الشاعر في عمله الفني يكون ثائر الشعور . بل إلى أنه يثير في القارئ الشعور بالوسائل الفنية في الصياغة ، وذلك بتأليف أصوات موسيقية ، تضيف موسيقاها إلى قوة التصوير ، فتتراسل بها المشاعر وهذه المشاعر بدورها طريق بث أفكار تتمكن من النفس عن طريق التصوير بالعبارات الموقعة . على الرغم من أن هذه العبارات توحى بالأفكار ، ولا تذلل صراحة عليها . ففوة الشعر تتمثل في الإيحاء بالأفكار عن طريق الصور ، لا في التصريح بالأفكار مجردة . ولا في المبالغة في وصفها . ومدار الإيحاء على التعبير عن التجربة ودقائقها ، لا على تسمية ما تولده في النفس من عواطف ، بل إن هذه التسمية تضعف من قيمة التعبير الفنية ، لأنها تجعل المشاعر والأحاسيس أقرب إلى التعميم والتجريد ، وأبعد من التصوير والتخصيص (١) .

والعنصر الموسيقي في التعبير يضيف إلى الإيحاء . ويقوى من شأن التصوير . ولكن مجرد الوزن أو التقفية لا يكفي فارقاً بين الشعر والنثر . وقدماً لحظ أرسطو في النثر أنه قد يتوافر له نوع من الإيقاع كالشعر (٢) ، وكثير من الكلام المنظوم لا يدخل في

(١) انظر :

A. Gide : Anthologie de la Poésie Française, Préface, P. XL VII-LI

(٢) انظر هذا الكتاب ص ١٢٢ .

الشعر إذا خلا من الإيجاء ومن التعبير عن تجربة، وإذا لم تتوافر له قوة التصوير . هذا إلى أن الوزن والإيقاع في الشعر قد يتغير مفهومها كما سنشرح في موسيقى الشعر بعد . ووسائل الإيجاء قد عني بها المذهب الرمزي في الشعر ، وقد أثر هذا المذهب : من هذه الناحية ، في الآداب العالمية المختلفة ، على الرغم من أن كثيراً من مبادئه الأخرى قد عفت أو هان شأنها ، كما سنعرض له بشيء من التفصيل في قضية الالتزام في هذا الفصل .

والإيجاء والتصوير - إذ انعدما في القصيدة - صارت نظماً ، وفقدت روح الشعر ، كما أنهما قد يوجدان في بعض فقرات في النثر ، فتكون له حينئذ صيغة الشعر .

وإذا نظرنا إلى الشعر الكامل في صفته من حيث هو شعر ، ثم إلى النثر بوصفه نثراً ، أمكننا أن نفرق بين لغتيهما من حيث الإدراك الفني العام والموضوع :

فلغة الشعر لغة العاطفة ، ولغة النثر لغة العقل ، ذلك أن غاية النثر نقل أفكار المتكلم أو الكاتب ، فعبارته يجب أن تشف في يسر عن القصد ، والجميل فيه تقريرية ، وعلامات على معانيها ، ووسائل تنتهي بانتهاء الغاية منها ، وموضوعه حدث من الأحداث أو مسألة من المسائل المبنية أولاً على الفكر (١) . أما الشعر فإنه يعتمد على شعور الشاعر بنفسه وبمباح حوله شعوراً يتجاوب هو معه ، فيندفع إلى الكشف فنياً عن خبايا النفس أو الكون استجابة لهذا الشعور ، وفي لغة هي صور .

فالكلمات والعبارات في الشعر يقصد بها بعث صور إيحائية ، وفي هذه الصور يعيد الشاعر إلى الكلمات قوة معانيها التصويرية الفطرية في اللغة ، إذ الأصل في الكلمات في نشأتها الأولى أنها كانت تدل على صور حسية ، ثم صارت مجردة من الحسّات ، وهذا معنى ما يقال من أن الكلمات في الأصل كانت هيروغليفية الدلالة أو تصويرية . والشاعر يحاول أن يتحدث بلغة تصويرية في مفرداته وجمله ، أي

(١) انظر : M. Croce : Esthétique ... P. 27 وكذا :

R. M. Albèrès : Bilan Littéraire du XX^e. Siècle P. 155-160

أنه يعيد إلى اللغة دلالتها الهيروغليفية التصويرية الأولى، بما يث في لغته من صور
ونحيلات (١) .

والشاعر يستغرق في تجربته ، والكشف عنها هو غايته . ونظرة إلى جمهوره
ثانوى ، لأن عمله استجابة إلى شعوره قبل أن يكون تلبية لفكرة . أما الناشر فغاياته

(١) تمثل هنا بهذا المثال البسيط كى نفهم به أصل الفكرة : يقول فولتير : أن الشعر وضع صورة
متألقة مكان الفكرة الطبيعية في النثر . فثلا نقول في النثر : في العالم شاعر شاب فاضل عظيم الموهبة يكره
الحسد والتعصب . ونقول في الشعر في نفس المعنى : (نعتذر عن نقل الوزن) :

أى « مينوف » ! ! أى « أستريه » ! !

يكما ألهم شبابه ،

فسلك طريق الفنون والفضائل ٧

وسقط دون قلميه في هزيمة نكراء :

التعصب الوحشى ،

والحسد الزائف القلب الزائف النظرة

(J. Suberville : Théorie de l'Art ... P. 225)

وقد عاد شاعر إلى دار أحباب له فوجدتها قد تغيرت حالها ، فأثار أيام ذكرياته الحلوة بها ، وكيف
خفق قلبه لهذه الذكرى ، وندم على رجوعه إليها ليراها على تلك الحال موحشة مقفرة ، نسج فيها المنكبات
خيوطه ، حل حين ظلت الذكريات في نفسه حية . أنظر كيف يصوغ الدكتور إبراهيم ناجى هذه الخواطر
شعراً في قصيدته « العودة » ، اخترنا منها هذه الأبيات :

هذه الكعبة كنا طائفها	والمصلين صباحاً ومساء
كم سجدنا وعبدنا الحسن فيها	كيف بالله رجعتنا غابرة ؟
رفرف القلب بجنى كالذيبح	وأنا أحتف يا قلب أمتد
فيجيب الدمع والماضى الجريح	لم عدنا ؟ ليت أنا لم نعد ؟
لم عدنا ؟ أو لم نطو الغرام	وفرغنا من حنين وألم
ورضينا بكون وسلام	وانهينا لفراغ كالعلم
موطن الحسن ثوى فيه السأم	وسرت أنفاسه في جوه
وأناخ الليل فيه وجثم	وجرت أشباحه في بهوة
والبل أبصرته رأى العيان	ويداه تنسجان المنكبات
صحت يا ويحك ! ! تبدو في مكان	كل شيء فيه حى لا يموت ! !
كل شيء من سرور وحزن	والليالى من بهيج وشجى
وأنا أسمع أقدام الزمن	وخطى الوحدة فوق الدرج

فكل شيء صور حية تدل على انفجار عاطفى واستفراق في التجربة الشعرية (انظر ديوان إبراهيم ناجى
ص ١٧ - ٢١ مطبعة التعاون) .

تبادل الحجاج والأفكار ، ولذا ينحف سريعاً إلى غايته ، ونظره في نثره موجه -
أولاً - إلى جمهوره .

وكان النثر في تمام صياغته لتوضيح ما فيه من فكرة ، وكمال الشعر في الإيحاء بما
يزخر به من شعور أو عاطفة ، يلجأ في الكشف عنهما إلى الوسائل الإيحائية للغة في
تعبيراتها الدلالية والموسيقية : ويلقى عليهما أضواء فيها بعض الإضمار ، ليزيد الإيحاء
قوة . وهذا الإضمار مشروع لأن الشرح والتفسير ليسا هما الغاية الأولى للشعر ،
ولأنما غاية الشعر الوقوع على التعبير الإيحائي الكامل للكشف عن حالة من حالات النفس
في صورة وجدانية .

وإذا فهمنا خطبة أو أدباً نثرياً فنحن قادرون على التعبير عن الفكرة التي يحتويها
في صور أخرى . ولكن فهم الشعر الجميل يكشف عن حالة نفسية خاصة لا يستطيع
تمام التعبير عنها في صورة أخرى ، فالنثر - على ما قد يتوافر فيه من صياغة أدبية -
يستهلك في غايته ، على حين يقصد في الشعر إلى تثليث تجربة خاصة بوسائل التصوير
والإيحاء . والصياغة في الشعر مقصودة لذاتها ، لا يتم الإيحاء إلا بها ، يقول بول فاليري :

« علاقة النثر بالشعر تشبه - تماماً - صلة المشي بالرقص . فالمشي له غاية محددة
تتحكم في إيقاع الخطو ، وتنظم شكل الخطو المتتابع الذي ينتهي بتام الغاية منه . أما
الرقص فعلى العكس من ذلك ، فعل الرغم من استخدامه نفس أجزاء الجسم وأعضائه
التي تستخدم في المشي . له نظام حركات هي غاية في ذاتها (١) » .

(١) يقصد بول فاليري إلى القول بأن المشي مجرد وسيلة ، أما الرقص فنظام حركاته مقصودة لتوفير
ما قد يكون له من غاية جمالية أو رياضية ، انظر

P. Valéry : Poésie, R, Conferencil, 1928, P. 470-472.

وبول فاليري مذهبه رمزي . ولا شك أن الشعر الحديث تأثر في مختلف الآداب العالمية قليلاً أو كثيراً
بالرمزية .

Louis Cazamian : Symbolisme et Poésie, P. 1-24

انظر :
وكذا :

R. M. Albérés : Bilan Littéraire du XXè siècle, P. 161-186

وانظر كذلك :

P. Valéry : op. cit. 468-469 Introductoin à la Poétique,

P. 56 — Variété, III P. 66 — Pièces sur l'Art, P. 43, 58 — cf, aussi :

Emil Rideau : Introduction à la Pensée de Paul Valéry, P. 101—104 B. Corce

la Poésie .. P. 17-18.

والشعر يقصد الشاعر فيه إلى التأمل في تجربة ذاتية محضة ، أو ذاتية لها طابع اجتماعي . لينقل صورتها جميلة . والشعر هو الخلق الأدبي الموقع للشيء الجميل (١) . ومرده إلى الشعور والذوق لا إلى التفكير . ذلك أن موضوع الذوق هو الجمال . والذوق لا شأن له بالواجب الذي هو موضوع الحاسة الخلقية ، ولكن الذوق مع ذلك يشرح مواطن الجمال في الواجب من حيث هو جميل ، ويحمل على الرذيلة من حيث هي قبيحة . ولذلك كانت صلة الشعر بالحقائق العلمية من حيث جمالها أو قبحها ، لا من حيث البرهنة (٢) عليها .

٢ . والشعر في استعانته بالموسيقى الكلامية إنما يستعين بأقوى الطرق الإيحائية لأن الموسيقى طريق السمو بالأرواح ، والتعبير عما يعجز التعبير عنه (٣) .

ومن قبل كان الشعر لا يتميز عن النثر إلا بالوزن والقافية . وكان هذا التفريق شكلياً لا يبين عن روح الشعر ، ولهذا تحدثوا قديماً عن الشعر المشور ، كأنهم أقرؤا بأن روح الشعر قد توجد حيث لا نظم كما هو مصطلح عليه (٤) . وقد أصبح ينظر في الشعر إلى تلك الحميا ، وإلى ذلك الشعور المشوب في التعبير عن التجربة الذاتية (٥) . وفي هذا انصراف الشعر الحديث في جوهره إلى الموضوعات الغنائية .

فالشعر التعليمي نظم لا شعر ، وكذلك الملاحم ، فهي لا تعد شعراً إلا فيما قد تحتوي عليه من بعض مقطوعات غنائية ، وكلاهما في العصر الحديث إلحاد في عالم الفن . أما المسرحية فهي — من حيث إنها مسرحية ليست — شعراً وجدانياً ، لأن موضوعها وطولها لا يتمشيان مسع ما عليه الشعر الوجداني ، ولكنها قد تعد شعراً فيما تدل عليه من جوانب وجدانية — بوصفها عدة مقطوعات وجدانية — دون نظر إلى وحدتها المسرحية الموضوعية ، لأن مثل هذه الوحدة تضر بوحدة الشعر الوجداني ،

(١) أي الجميل جمالاً فنياً لا طبعياً . انظر هذا الكتاب ص ٣٥٥ - ٣٥٧ .

(٢) انظر : E. A. Poe : The Poetic Principle, in : Complete Tales and Poems, P. 893-894.

(٣) المرجع السابق ص ٨٩٤ - ٨٩٥ - وهكذا .

P. Valéry : Variété, I, P. 158- — 159.

(٤) نتحدث عن الوزن واختلاف الآراء فيه بعد قليل ، حين نتكلم في موسيقى الشعر .

Albérés, op. cit P. 158.

(٥) انظر :

كما سيأتى تفصيله حين نتحدث عن الوحدة العضوية فى التجربة الشعرية . وهذا المعنى نعد راسين مثلاً شاعراً غنائياً فى مسرحياته ، لأنه سير فيها أغوار النفس الإنسانية ، وكشف عن منطق العواطف فيها ، على حين مولير ليس كذلك إلا فى مثل مسرحيته : « عدو المجتمع » Le misanthrope ، لأنه يعبر فيها عما يشعر به من مرارة عميقة فى نفسه لما يعانى من أدواء المجتمع . فهو شاعر فى مثل المقطوعات التى يتجلى فيها هذا الشعور فى مسرحيته (١) وهذا ما يقصدونه حين يدرسون الغنائية lyrisme لدى مؤلف مثل مولير وراسين ، ولكن فى الإطار الموضوعى ، فهى ذاتية الموضوعية .

فليس معنى التجربة الذاتية أنها مقصورة على حدود المعبر عنها ، بل هى إنسانية بطبيعتها : إذ أن جهد الشاعر منصرف إلى التعبير عن مشاعره بعد أن يتمثلها ، وهو لا يحاول نقلها على حالتها الطبيعية ، وإلا نددت عن حدود الأدب والشعر . وهو يراها بفكره ، ويتأملها ، ويحولها إلى مادة تعبيرية ، عن جهاد وعمل ومثابرة ، لا عن مجرد استسلام للخيال والأحلام . ولهذا يرى كروتشيه أن التعبير « الذاتى » فى الشعر الغنائى « موضوعى بطبيعته » لأن الشاعر يجعل ذاته موضوعية ، وكأنه يتأملها فى مرآة . فتعبيره ذاتى فى نشأته ، ولكنه موضوعى فى عاقبة تعبيره عنه ، وهذا التعبير شخصى فى تصوير مشاعر صاحبه ، ولكنه عالمى فى صورته الشعرية . وهو بذلك محدد لا محدد معاً ، إذ أنه إنسانى عالمى فى نزعته ، على أن الشعر لا يفقد - بعد - بذلك مقومات الشخصية ، إذ الشاعر فرد فى بيئة وموقف معينين (٢) .

(١) انظر :

E. Rideau, op. cit. P. 104, 204 — E. A. Poe op. cit. 889-891.

وكذا :

B. Croce, op. cit. P. 59, 209-210.

(٢) انظر :

B. Croce' op. P. 8-11

هذا مجمل لتعريف (١) الشعر ، ولا بد لنا من الوقوف قليلا لشرح عناصر هذا التعريف ، من التجربة الشعرية ، والوحدة ، ومسائل الصياغة الشعرية ، ومسألة الصياغة في الشعر العربي الحديث - ثم مسألة التزام الشاعر ، وفيها نتحدث عن الشعر الخالص ، وعن الشعر لذات الشعر ، أو عن الفكر في الشعر وعلاقته بالمجتمع .

(١) يقسم كروتشي التعبير الأدبي إلى أقسام أربعة : (١) التعبير العاطفي ، بعد إخضاع العاطفة للعمل الفني ، بحيث تخرج من مجرد الصياح والتعجب والبكاء وكلمات التعبير المباشرة ، إذ أن هذه لا تعد من الأدب في شيء ، وإذا وجدت في تعبير أدبي كانت عيباً يجب التخلص منه . ويدخل في هذا القسم القصص والمسرحيات ذات الصيغة الغنائية ، والاعترافات الشعرية واليومية كذلك . [(ب) الأدب الخطابي ، وهو نوع في جوهره ويدخل فيه الشعر الديني (وفي رأي كروتشي لا يكون الشعر الديني شعراً إلا إذا صار إنسانياً في نزعة . فالشعر لم يتقدم بالتوراة على الرغم من صفتها الشعرية ، لأنها دينية ، وإنما تقدم بفضل هوميروس لأن شعره إنساني) ، ثم يدخل في النوع الخطابي كذلك الشعر السياسي ، والقصص المجاتية ، والمسرحيات ذات القضايا العامة والملاهي كذلك . وكلما يرتفع الأدب الخطابي كله إلى الذروة الفنية . والشعر فيه منبث في العمل الأدبي ، لا في مقطوعة دون أخرى . فليس كروتشي . في ذلك - مع أولئك الذين يرون العمل الشعري مقطوعات متفرقة مثل بودلير ، وبول فاليري وادجار آلان بو . (ج) أدب التسلية ، ومنه مسرحيات الرعب ، والمسرحيات المضحكة ، وشعر الحب الذي يقصد به التسلية ، والميلودرامات . والنواحي الفنية ضيقة في هذا النوع ، بقدر يتوافر فيه بعض جوانب تعد شعرية . (د) الأدب التعليمي ، وقد يقول بعض الناس القطع الشعرية الرفيعة لغايات تعليمية لا تتناقى مع التجربة ولكنها قد لا تكون مقصودة في بادئ الأمر للشاعر . وهذه الأنواع « لا شعرية » ، ولكنها لا تضاد الشعر فقد تتلاقى معه على نحو ما سبق .

Cf. B. Croce, op. cit. P. 2-8 39-44, 92.

(٣)

التجربة الشعرية

نقصد بالتجربة الصورة الكاملة النفسية أو الكونية التي يصورها الشاعر حين يفكر في أمر من الأمور تفكيراً يتم عن عميق شعوره وإحساسه . وفيها يرجع الشاعر إلى اقتناع ذاتي ، وإخلاص فني ، لا إلى مجرد مهارته في صياغة القول ليعبث بالحقائق أو يجارى شعور الآخرين لينال رضاهم ، بل إنه ليغذى شاعريته « بجميع الأفكار النبيلة ، ودواعي الإيثار التي تنبعث عن الدوافع المقدسة ، وأصول المروءة النبيلة » ، وتشف عن جمال الطبيعة والنفس (١) .

والشاعر الحق هو الذي تتضح في نفسه تجربته ، ويهف على أجزائها بفكره ويرتبها ترتيباً ، قبل أن يفكر في الكتابة (٢) . والتجربة الشعرية يستغرق فيها الشاعر لينقلها إلينا في أدق ما يحيط بها من أحداث العالم الخارجي ، فتتمثل فيها الحياة وألوان الصراع التي تتمثل في النفس ، أو في الفرد ، إزاء الأحداث التي تحيط به . بل إن التجربة لتنبض بحياة تفتح عيوننا على حقائق قد لا تبين عنها حقائق الحياة أو حالات النفس كما تبدو لأكثر الناس . وقد تقصر كلمات اللغة وقواميسها عن الكشف عنها ، إذ أن الصورة الشعرية وما تضمنته من إحياء أقوى تعبيراً وأثراً .

والشاعر يعبر في تجربته عما في نفسه من صراع داخلي ، سواء كانت تعبيراً عن حالة من حالات نفسه هو ، أم عن موقف إنساني عام تمثله . ولذا كان في طبيعة التجربة والتعبير عنها ما يحمل الجمهور على تتبعها ، لأنه يتوقع أن يرى فيها ما يتجاوب وطبيعة التجربة التي جعلها الشاعر موضع خواطره ليجلو صورتها (٣) .

ومهما تكن التجربة عاطفية شعورية ، فإنها لا تعزف قط عن الفكر الذي بصحبها ، وينظمها ، ويساعد على تأمل الشاعر فيها ، إذ أن التعبير الشعري مناف -

E. A. Poe, op. cit. P. 906-907.

(١) انظر :

E. A. Poe, Trois Manifestes, trad. Par Lalou, P. 56

(٢) انظر :

P. Goodman : The structure of Literature P. 3-6

(٣) انظر :

كما سبق أن أشرنا - للتعبير المباشر ، ولا ينجح الشاعر في التعبير عن تجربته حتى نصير أفكاره الذاتية موضوعية ، بأن يجعلها موضوع تأمله (١) .

والشاعر على صلة بالحقائق النفسية والكونية التي تلهمه في تجربته . ولكل تجربة شعرية عناصر مختلفة من فكرية وخيالية وعاطفية ، وهذه العناصر في ذاتها - كل عنصر على حده - لا يتألف منها شعر ، إذ أنها ، والحالة هذه ، ثرية في طبيعتها . ولكن الشاعر يتخذ منها مواد تصويرية ، إذ يستعين بها على جلاء صوره تتوافرها قوة الإيحاء والتعبير ، بحيث لا يقوى النثر على أدائها . ولهذا كان لكل تجربة شعرية ناحيتان : الأفكار والخواطر المجردة ، وهذه في طبيعتها « شعرية » ، ثم العملية نفسها التي تقوم على وضع هذه الأفكار في قوالب خاصة ، معتمدة على تكرار الوزن والتغمة والقافية والحركة الموسيقية ، مع مزاجتها بتلك الأفكار والخيالات والعواطف (٢) .

والتجربة الشعرية إفشاء بذات النفس ، بالحقيقة كما هي في خواطر الشاعر وتفكيره ، في إخلاص يشبه إخلاص الصوفي لعقيدته ، ويتطلب هذا تركيز قواه وانتباهه في تجربته (٣) . فلا يعد من التجارب الصادقة في شيء شعر المناسبات ، لأنه لا يعتمد على صدق الشاعر ، ولأنه يجعل من الشعر مهنة أو دعاية ، عمادها خلق مشاعر لحجارة شعور الآخرين ، وليس من شأن هذا الشعر أن ينهض بالفن ، أو يكشف عن أغوار القلب الإنساني . ولم تصدر التجارب الشعرية العالمية الخالدة إلا عن تجارب عاش لها أصحابها ، وغاصوا في أعماق أنفسهم يتأملون ، ويسجلون المشاعر والحقائق ، فجاءت صوراً نفسية عميقة .

وقد جعلنا محور التجربة الشعرية الصدق ، ولا بد أن نضيف إلى ما قلنا ما يزيل بعض عقبات تعترض مفهوم هذا القول . فليس ضرورياً أن يكون الشاعر قد عانى التجربة بنفسه حتى يصفها ، بل يكفي أن يكون قد لاحظها ، وعرف بفكره عناصرها ،

(١) انظر هذا الكتاب ص ٣٦٠ - ٣٦١ وانظر كذلك .

Henri Brémont : la Poésie Pure, P. 91-92.

(٢) المرجع السابق صفحات ٦٢ ، ٩١ ، ٧٧ - ٧٨ ، ٩٥ - ٩٧ ، ١٤٩ - ١٥٢ .

Stephen Spender : The making of a Poem, P. 46-52.

(٣)

وآمن بها ، ودبت في نفسه حمياها . ولا بد أن تعينة دقة الملاحظة وقوة الذاكرة وسعة الخيال وعمق التفكير ، حتى يخلق هذه التجربة الشعرية التي تصورها عن قرب ، على حين لم يخلص غمارها بنفسه . والشعراء مختلفون في ذلك ، فبعضهم يجيد فيما يلحظ ويتخيل ، وبعضهم لا يجيد إلا وصف ما عاناه بنفسه (١) ، ولا ينافي الصدق أيضاً أن يخلق الشاعر بلاداً خيالية أو عصرأ خيالياً يحل فيه أحلامه (٢) .

ويجب التفريق بين شطري شخصية الشاعر : الشعري ، والعمل . فالشطرن الأول مثالي ، يحكي فيه ذات نفسه كما هي ، ويصف مثله وأهدافه وآماله وآلامه ، والثاني عملي يتقيد فيه بقيود الحياة كما هي من حوله . وليس معنى مثالية الجانب الأول أنه بعيد من الصدق ، بل هو أصدق وأسمى وأقرب إلى الدلالة على روح الشاعر من الجانب العملي . وقد يسدو بينهما من التناقض ما يضلل في الحكم على صدق الشاعر . فقد يتغنى شعراء بعفة المرأة وطهرها ، ويذكرون أسماء نساءهم ، على حين يعانون في الواقع — كما تشهد رسائلهم الخاصة — من خيانة هؤلاء النساء أو لا يكون الشعراء قدوات تذكر للبطولة المدنية أو الحربية ، على حين تبدو هذه البطولة مشبوبة في أشعارهم ، أو يمالئون بعض الحكام أو بعض الناس ، على حين يضيّقون بهم ، وينفرون منهم ، ثم يتغنون مع ذلك بالحكم المثالي الذي يريدون . ولنذكر — بهذه المناسبة — الإجابة البارة التي تخلص بها شاعر البلاط (ولر) Waller في رده على ملك إنجلترا « شارل الثاني » ، حين ذكر له هذا الملك أنه لحظ أن الأناشيد التي نظمها له أقل في المكانة الشعرية مما كان ينظمه من أجل « كرمويل » ، فقال الشاعر : « سيدى ! نحن — معشر الشعراء — ننجح في الأوهام خيراً من نجاحنا في الحقائق (٣) » .

والذين هم على علم بالقلب الإنساني يحكمون بأنه من الطبيعي أن يتغنى المرء بما يريد ، وبما يعوزه ، وبما تقصر دونه قواه ووسائله . ولذلك يخرج — من التضاد بين حياة رنقة آثمة وبين المثال المنشود — شعر اكتمل نبلا وصفاء ، لأن الشعر —

(١) يضرب الشاعر الإنجليزي سبندر مثلاً أن يصف شاعر الرحلة إلى القطب حين يكون قد رأى الثلوج المتراكمة وشعر البرد ، وهاتى الجوع ... دون حاجة إلى أن يصحب الرحلة بنفسه ، انظر : S. Spender, op. cit. P. 56-85

(٢) كما في قصيدة « العسلقة » و« موسى » لألفريد دي فيني ، وسبقت الإشارة إليهما .

B. Croce, op. cit. P. 145

(٣) انظر :

كما قالوا - يتولد من « الرغبة الخائعة » لا من الرغبة المشبعة التي يتولد عنها شيء ما (١) فالشعر يمثل جانب الشاعر الفكري المثالي لا جانبه العملي ، ومن ذلك الجانب تنشأ الأحاسيس السامية والعواطف النبيلة .

وجانب خارجي يعين على تحليل الشعر ومعرفة مدى صدقه : ذلك هو الرجوع إلى المحاكاة في الشعر ، أي إلى الحقيقة الفنية كما هي مصورة في شعر الشاعر من ناحية ، وكما هي معروفة في معناها في خارج نطاق العمل الشعري من ناحية ثانية ، وبعبارة أخرى : ينظر إلى الصورة ونموذجها . ولكل عمل شعري حقيقة خارجة عن نطاق العمل الشعري ، نفسية أو كونية أو اجتماعية ، ونعد حقيقة خارجة كذلك المثال الذي يوحى به الشاعر كما هو في المقاييس الإنسانية . فهناك محاكاة للحياة ومحاكاة للطبيعة ، ومحاكاة للعواطف ، ومحاكاة لأعمال الناس ، ومحاكاة للمثال . فالحقيقة الفنية تشبه نموذجاً ، أو إيماء بنموذج . ومما يسأل عنه في هذه الحال : أهى محاكاة عميقة ؟ سمت بفنها للأصل الذي حاكته ؟ هل النموذج جدير بأن يحاكي أو يصور ؟ ويمكن تصور هذا المثال أو النموذج في الأعمال الشعرية كلها ، حتى في أوغلها تجريداً من حيث المثال المنشود ، مع العلم بأن الأدب صورة للحياة ، وأن هذه المحاكاة لا تقصد إلى محاكاة واقع الحياة اليومية ، بل تقصد من وراء ذلك إلى غاية مثالية في تحوير مجرى الحياة العامة ضمناً أو صراحة ، حتى ليمكن أن يقال : إن الطبيعة هي التي تحاكي الفن ، وليس الفن هو الذي يحاكي الطبيعة (٢) .

فلا بد أن يتوافر في التجربة صدق الوجدان ، فيعبر الشاعر فيها عما يجده في نفسه ، ويؤمن به . وهنا تعرض مسائل أخرى جزئية خاصة بموضوع التجربة : إلا أن يكون جليلاً عظيماً جليلاً أم يمكن أن يكون شيئاً عادياً أو تافهاً أو قبيحاً ؟ ، ثم لابد أن تكون التجربة ذات دلالة اجتماعية ، أم أن ميدان الشعر هو الذات وما تشعر به من أمور خاصة بها - أولاً - مهما تكن صلتها بالاجتماع أو بالطبيعة ؟

(١) نفس المرجع ص ١٤٤ - ١٤٩ .

(٢) سبق أن شرحتنا هذا فيما يخص المحاكاة عند أرسطو ، وإن كان أرسطو قد قصرها على المسرحيات والملاحم ، انظر هذا الكتاب ص ٤٣ وما يليها وانظر كذلك :

Paul Goodman : The Structure of Literature, P. 6-10.

الحق أننا لا نستطيع أن نخرج من نطاق الشعر التجارب التي موضوعها حين قليل القيمة ، متى استطاع الشاعر أن يضفي عليها من شعوره وتصويره وأخيلته القوية ما ينفذ به إلى ما فيها من معانٍ جمالية أو إنسانية . وبقوة الملكة الشعرية يستطيع الشاعر أن يجد موضوعات للتجارب الصادقة في كل ما حوله متى خلع عليها من إحساسه ، وفاض عليها من خياله . وفي هذه لا بد من قدرة شعرية تفوق المألوف لتنتقل هذه المشاهد اليومية إلى عالم الشعر بقوة الإحساس والتصوير الفني . ولابن الرومي في المشاهد العادية أوصاف رائعة ، لحسن تصويره الفني لها ، مع أنها في نفسها قليلة الشأن ، وذلك كوصفه خباز الرقاق (١) . وتندرج في هذا النوع التجارب الهزلية التي تصور مواطن السخرية الخلقية ، كوصف ابن الرومي لمغنية قبيحة (٢) ، ومثل استهجان الشاعر المهجري رشيد سليم الخوري لشاربيه (٣) .

وقد يكون لهذا المحنون ناحية جديدة ، فيما إذا أريد به السخرية من العادات والتقاليد

(١) في هذه الأبيات :

ما أنس لا أنس خبازا مررت به يسحو الرقابة وشك الملح بالنصر
ما بين روثها في كفة كرة وبين رؤيتها قسواء كالقمر
إلا بمقدار ما تنساح دائرة في بحة الماء يلقي فيه بالحجر
(ديوان ابن الرومي ، شرح كامل كيلاني ، طبعة القاهرة ١٩٢٤ ج ٣ ، ص ٣٤١) .

(٢) في قوله :

غنت فس القلب كل كرب واستوجبت منها أليم الضرب
لها فم مثل اتساع الدرب ببقاة كبقعات الحب
هدارة مثل هدير النجب وهي عل ما أظهرت من عجب
وتدعيه من شجا بحب وتشتكيه من رياح الجنب
نافرة الصوت خروج الفنب حبس بها ، أيا تديمي ، حبس ؛

قد أصدأت صمى وغمت قلبى

(ديوان ابن الرومي ، الطبعة السابقة الذكر ، ج ١ ص ١١) (ببقاة : صوتها يشبه صوب الكوز في الماء - الحب (بضم الحاء) : الزير - التلاب الإبل الجياد - هدارة : تردد صوتها في حنجرتها كما يفعل البير) .

(٣) وما قاله في ذلك :

قالوا : حلقت الشاربين ، ويا ضياع الشاربين
فأجبتهم : بل - بلس ذا ن ، ولا رأيت عيناي ذين
الشاذلين المزعجين حين ، النازلين الطالمين
أن ينزلا بلنا في أو يصعدا الصلما بيمى
وإذا أردت الشرب يم حصان كالاسفنجين

(الدكتور أحمد الحوفي : الفكاهة في الأدب ج ١ ص ٣٢٤) .

وبيان خطأ المجتمعات وبعدها عن الصواب في اصطلاحها أحياناً على ما يدل على الجمال أو المظهر والجاه ، ولكن مثل هذه التجارب - عادة - دون التجارب الجدية الرصينة التي تبين عن جلال الفكر الإنساني وعمقه ، كما سنمثل لشيء منها بعد قليل .

وسبق أن شرحنا الفرق بين الجمال الطبيعي والجمال الفني ، وبيننا أن عرض الأمور القبيحة عرضاً فنياً - في الشعر أو غيره من الأجناس الأدبية - لا غبار عليه متى أجدد التصوير . وقد يجلو الشاعر - في وصفه الأشياء القبيحة - تجارب إنسانية نفيسة عميقة توحى بأسمى المعاني الخيرة النبيلة ، وتتجلى فيها العواطف الإنسانية الكبيرة ، أو صورة المأساة الإنسانية كما هي ، مما يتطلب الجهد للإصلاح أو شحذ الغرائم لمواجهة الحقائق مهما تكن قاسية ، لعل ظلامها يسفر عن بارقة أمل ، أو يبعث على خوض غمارها في شجاعة وعزم (١) .

فلا يمكن ، إذن ، أن نحدد موضوعات لتكون شعرية بطبيعتها ، وأخرى لتكون خارجة عن نطاق الشعر ، فقد ينفذ الشاعر ببصيرته ليرى - خلال ما يبدو تافهاً في بادئ الأمر - ما ينم عن مسألة نفسية أو مشكلة اجتماعية ، أو يرى فيه مجالاً لتصوير فني رائع يبين عن مشاعره أو عواطفه . وإذن لا نحكم على الموضوع إلا على حسب ما عاجله الشاعر من جهة قوة التصوير ، ثم من جهة قوة المعاني وجلالها . وقد يقصر شاعر في موضوع عظيم لضعفه ، وبجلى آخر في موضوعات تبدو لأول نظرة ضعيفة في شاعريتها ، على أن نلاحظ ما أشرنا إليه (٢) سابقاً من أنه لا بد من أن يستجيب الشاعر في شعره إلى حافز قوى من شعور إنساني وعاطفة جياشة ، وخيال قوى لا تصنع فيه ، ولا جرى وراء المهارة اللفظية ، وتوليد الصور المتكلفة المكروهة لمجرد إظهار البراعة . فذلك شعر الصنعة الذي تردى فيه الآداب في عصور انحطاطها . وإنما يطلب من الشاعر أن يرجع إلى ذات نفسه وقلبه ، بحيث يتجلى شعره أعمق من مجرد حواس ظاهرة وطلاء مصطنع ، فتلمح « وراء الحواس شعوراً حياً ووجداناً تعود إليه المحسنات ، كما تعود الأغذية إلى الدم ونفحات الزهر إلى عنصر العطر ، فذلك شعر الطبع القوى والحقيقة الجوهرية (٣) » .

(١) انظر هذا الكتاب صفحات ٣٣٥ - ٣٣٧ .

(٢) انظر ص ٣٦٣ - ٣٦٤ من هذا الكتاب .

(٣) من كلام الأستاذ العقاد في نقد شوقي في الديوان ؛ وأنظر الدكتور محمد مندور : محاضرات

في الشعر بعد شوقي ، ١٩٥٥ ، ص ٦ .

ولا نقصد بذلك أنها أمام الشعراء سواء . فموضوع مثل خروج آدم من الجنة قد هياً لكثير من العباقرة فرصاً شعرية لا يمكن أن تتاح لهم في وصف نافذة مثلاً ، ذلك أن الموضوع الأول ذو قيمة فنية تثير الخيال بعبارة أكثر مما يثيره الموضوع الثاني . فالذى يهيج الخيال ليس الفكرة المجردة أو الحقيقة المعزولة ، ولكن مجموع صور ومناظر وأعمال وحوادث تستدعى سابقاً الخيال الانفعال لتنظيمها وتصويرها ، فإذا نظم شاعر فيه شعراً رديئاً كان لنا أن نقول إنه قد قعدت به موهبته الشعرية . ولا ينبغي أن نتهمه بذلك لو أنه لم يجد في وصف حجرة مثلاً . على أن الشاعر قد يحكى تجربة عميقة لا تمت بصلة كبيرة إلى عنوانها ، فيكون موضوعها تعلقة لذكر خواطره ، كما فعل « بودلير » مثلاً في وصف النافذة ، أو وصف طائر « الألباتروس » ، ومثل خواطر الموت والحياة والفناء في قصيدة ميخائيل نعيمة : « إلى دودة (١) » .

وقد لا يكون موضوع الشعر شيئاً من الأشياء ، وذلك فيما إذا اختار الشاعر خرافة من الخرافات قالباً يثبت فيه آراءه وخواطره الشعرية ، أو أخذ هذه الخرافة عن تقليد شعبي أو أسطوري ، ليجعل منها سدى خواطره كذلك ، وكذا إذا كانت الحكاية تاريخية ، فإنه لا يعاب عليه في حالة ما من هذه الحالات أنه أخذها عن غيره . مهما عالجها الشعراء من قبله : ولكن هل تقاس شاعريته لأحداثها ، وسبكه الفني لمجرى هذه الأحداث ؟ أم يقتصر في عيار شاعريته على ما يبثه في القالب التاريخي أو الشعبي أو الأسطوري من آرائه وخواطره ؟ رأيان للنقاد ، ومن أنصار الرأي الأول تولستوى في نقده لمسرحية « الملك لير » لشكسبير . وينبغى كروتشيه على هؤلاء خلطهم المعاني الشعرية بغير الشعرية ، وينتصر بذلك للرأي الثاني . وأرى أنه لا ينبغي في ذلك الأخذ برأي كروتشيه ، إلا إذا انعدمت الأصالة عند الشاعر في الترتيب الفني لحوادثه ، كأن اعتمد فيها على تقاليد شعبية وكفى ، وإلا كان للتصرف في أحداثها أو خلقها قيمة شعرية ، كما في بعض مواقف « فاوست » لحوته ، وكما في قطعة « ألفريد دى فيني » الشعرية التي عنوانها « موسى » ، فإن خلق ألفريد دى فيني لها يدل - من غير شك -

(١) انظر : Baudelaire : oeuvre, éd. de la Pléiade, I, p. 49, 25

وكذا ميخائيل نعيمة : همس الحنون ٧٤ - ٧٧ وكذا :

A. C. Bradley : Oxford Lectures on Poetry, London, 1950 P. 11-12.

على أصالة في تصوير الفكرة في الشعر (١) ، ثم كما في قصيدة « ترجمة شيطان »
للأستاذ عباس العقاد (٢) ؛ وكما في « أرواح وأشباح » لعلى محمود طه .

وكما يفهم مما أوردناه فيما سبق من معنى التجربة ، لا نرى أن نقصر التجربة على
الموضوعات ذات الدلالة على المشكلات والمسائل الاجتماعية ، فللشاعر أن يستجيب
للموضوعات الجمالية التي يراها ، نفسية كانت أم طبيعية أم إنسانية . ولا سبيل ،
إذن ، إلى حصر موضوعات التجربة الشعرية ، على أن الفصل بين التجارب الذاتية
ومعانيها الإنسانية الاجتماعية أمر متعذر ، فغالباً ما تكون الموضوعات الذاتية
أو الكونية منافذ يطل منها الشاعر على مجالات إنسانية واجتماعية باللغة المدى ، ثم
إن المسلم به ، كما سبق أن أوضحنا ، أن كل التجارب الأدبية ذات دلالات اجتماعية
من نوع ما (٣) ، ولكيما نتمعق هذا كله - لا نرى أن نفرض اتجاهات اجتماعية خاصاً
على الشاعر في تجاربه ، لأن له أن يتناول منها ما يشاء ليصور تصويراً إيحائياً فنياً
ما يتناوله من تجارب ، لأنه يستجيب أولاً إلى إحساسه ووجدانه ، وهذا طبيعة عمله
الفني ، على النقيض من مؤلفي القصص والمسرحيات ، لأنهم بطبيعة عملهم يغمسون
في مسائل المجتمع ومشكلاته . وهذه مسألة ستعود - بعد قليل - إلى تفضيل القول
فيها ، ومناقشة الحجج والآراء في المذاهب المختلفة التي تناولتها ، حين نتحدث عن
قضية الالتزام في هذا الفصل .

وحسبنا أن نورد شواهد من بعض التجارب الصادقة في الشعر ، وما أكثرها في
القديم والحديث . فن التجارب ذات الطابع الفكري ، ذات الدلالة الاجتماعية
العميقة ، قول الأستاذ العقاد :

صغير يطلب الكبرا وشيخ ود لو صغرا
ونخال يشتهي عملا وذو عمل به ضجرا
ورب المال في تعب وفي تعب من افتقرا

(١) ترجمنا كثيراً من قطعة « موسى » لألفريد دي فيبي ، وعلقنا عليها في كتابنا : الرومانتيكية ،
ص ٤٣ - ٤٤ ؛ وانظر كذلك :

B. Crcoe : la poésie .. p. 92-94

(٢) ديوان الأستاذ العقاد ج ٤ ، ص ٢٣٨ .

(٣) انظر صفحات ٣٥٠ - ٣٥٤ من هذا الكتاب .

فهل حاروا على الأقدار ، أم هم حيروا القلدا ؟
شكاة ما لها حكم سوى الخصبين إن حضرا

والشعر في هذه التجربة لا يستوعب نواحيها ، لأن الشاعر وضع حقيقة خالدة
دل عليها دلالة خاطفة بصور متقابلة ، ثم ركز حكمه تركيزاً عليها ، فالثوب الشعري
فيها يقصر عن عمق التجربة ، وإن كان يوحى بها إحياء قوياً أصيلاً . ومن التجارب
ذات الطابع الفلسفي قول إيليا أبي ماضي في قصيدته : « التلاسم » :

جئت لا أعلم من أين ، ولكنني أتيت ،
ولقد أبصرت أممي طريقاً فشيت ،
وسأبقي سائراً إن شئت هذا أم أبيت
كيف جئت ؟ كيف أبصرت طريق ؟
لست أدري ! ! (١)

وفيما نرى نفس الشاعر موزعة في متاهات الألغاز الخالدة في سر الحياة والموت ،
وضلال فكرة في هذه المتاهات التي لا يهتدى فيها إنسان بعقله . وقد جعلنا نحس
بهذه المشكلات مجسمة .

على أنه إذا تغنى الشاعر بغرائز دنيا أو بعواطف مسفة ، فهل ينال ذلك من قدر
التجربة ؟ لا شك ، عندنا ، في ذلك ، إذ أننا سبق أن قلنا إن الشعرية وحدها — من
خيال وموسيقى وصور — لا تكون الشعر ، ولكن لابد في الشعر من عناصر
« لا شعرية » ، وهي الأفكار التي هي جزء من عناصر الشعر ما دام يعتمد على اللغة
والكلام . وإن يسمو الشعر بسمو الأفكار ، وتهون قيمته بانحطاطها ، حتى لدى
من لا يعنون بالمضمون من كبار دعاة الفن ، كما يفهم من كلام كروتشيه في
كتابه : « الشعر » ، في غير موضع . ونقتصر هنا على نص واحد من نصوصه نموذجاً
لما يفهم من كلامه في المواضع الأخرى . يقول بندتو كروتشيه : « ليأذن لي
القارئ أن أذكر سمة من سمات نتاج الشاعر الإيطالي جيوزوي كاردتشي ، أعترف
بأنها تهز مشاعري كلما تذكرتها : ذلك أنه كان يطلب من الشعراء أنفسهم أن

(١) إيليا أبو ماضي : الجداول ، نيويورك ، ١٩٢٧ ص ٨٩ - ٩٠ .

يزودوا بالاستسلام وبقوة الروح ، كى يتقبلوا ويتحملوا اللحظة السامية . لحظة الموت ، التى يتعالى بها الشاعر ويحببها إلى النفس ، معتدا بأنها « الخطوة التى اجتازها هوميروس اليونانى ودانته المسيحى على سواء » .

« وهذا الشعور السامى ، أو هذا الفهم المشروع للشخصية الشعرية ، لا يمكن المرء أن يحيد عنه دون أن يعتريه شيء كالضجر ، حين ينظر إلى ما آلت إليه هذه الشخصية الشعرية فيما يمثل الجزء الأكبر من الأدب المعاصر شعوراً وفكرة . وكذلك شأن النقاد والمؤرخين المعاصرين : إنها الرجة المرضية للأعصاب المثارة ، وهى موضوع ميل من الميول لا يقل عنها مرضاً ، يكاد لا يختلف عن الانفعال المضطرب الذى عبر عنه القديس أنطون فى قصة الكتاب « فلوير » ، حين رأى العملاق « كاتوليباس » وهو بسبيل تمزيق أعضاء جسمه ليتغذى بها على غير وعى منه ، فقال : إن حقّه ليجتذبنى فلم تصر الشخصية محددة عن طريق نتائجها الشعرى ، بل صار الأمر على التقيض من ذلك ، إذ صار النتاج الشعرى هو المحدد بصميم الحيوانية الفردية التى غرق فيها وضاعت فيها معالمه : وحين يتحدثون عن الشعر أنبل الشعر ، يتحدثون عنه وقد أصابته هذه العدوى ، وفاضت منه رائحة التقرّر ، رائحة الجنس والغريزة الحيوانية المفترسة (١) » .

هذا ، ولا نقصد من وراء ذلك إلى تقييد الشاعر بالقيم الاجتماعية السائدة ، إذ قد يكون لا مبرر لها ، ولا أن نلزمه بقيم اجتماعية خاصة ، إذ أن ميدان الشعر الذات والوجدان .

وقد عرف النقد العربى القديم شيئاً من هذا التقويم فى النقد العذرى ، حين لم يعأ هذا النقد بشعر من يتغنون بهذه الغرائز الدنيا ، لا مراعاة منه لقواعد الدين والأخلاق السائدة ، بل مراعاة للطبع السليم من حيث هو ، ونزولا على ما يتطلبه سمو المشاعر الإنسانية ، ولكن هذا النقد العذرى كان يسير فى جانب تقليدى عاطفى على نحو ما أوضحنا من عدم تفرقه بين التجارب الشعرية (٢) وقد اتخذت قضية المضمون فى الشعر شكلاً آخر سنقف عنده حين تناول قضية الالتزام وقضية الصياغة فى الشعر العربى الحديث .

(١) كروتشي : الشعر من ١٤٦ - ١٤٧ ، وكذا من ١١٨ - ١١٩ ، ١٢٨ - ١٢٩ .

(٢) هذا الكتاب من ١٨٠ وهامشها من ١٨٢ - ١٨٧ .

الوحدة العضوية للقصيدة

سبق أن تحدثنا عن الوحدة العضوية كما هي عند أرسطو ، وبيننا أن أرسطو كان لا يقصد سوى الوحدة العضوية في المسرحيات والملاحم ، حيث تقوم الوحدة العضوية على ترتيب أجزاء « الخرافة » أو « الحكاية » ترتيباً احتمالياً أو ضرورياً . وأشرنا إلى النتائج الفنية الهامة التي ترتبت على اكتشاف أرسطو للوحدة العضوية في المسرحيات والملاحم (١) .

ووحدة القصيدة العضوية متأثرة - إلى مدى بعيد - في إدراكها وتطبيقها بنظرة أرسطو إلى وحدة الملحمة والمسرحية . ونقصد بالوحدة العضوية في القصيدة . وحدة الموضوع ، ووحدة المشاعر التي يثيرها الموضوع . وما يستلزم ذلك في ترتيب الصور والأفكار ترتيباً به تتقدم القصيدة شيئاً فشيئاً حتى تنتهي إلى خاتمة يستلزمها ترتيب الأفكار والصور ، على أن تكون أجزاء القصيدة كالبنية الحية ، لكل جزء وظيفته فيها . ويؤدي بعضها إلى بعض عن طريق التسلسل في التفكير والمشاعر .

وتستلزم هذه الوحدة أن يفكر الشاعر تفكيراً طويلاً في منهج قصيدته ، وفي الأثر الذي يريد أن يحدثه في سامعيه ، وفي الأجزاء التي تدرج في إحداث هذا الأثر ، بحيث تتمشى مع بنية القصيدة بوصفها وحدة حية ، ثم في الأفكار والصور التي يشتمل عليها كل جزء ، بحيث تتحرك به القصيدة إلى الأمام لإحداث الأثر المقصود منها ، عن طريق التابع المنطقي ، وتسلسل الأحداث أو الأفكار ، ووحدة الطابع والوقوف على المنهج على هذا النحو - قبل البدء في النظم - يساعد على ابتكار

(١) انظر هذا الكتاب صفحات ٥٥ - ٥٦ .

الأفكار الجزئية والصور التي تساعد على توكيد الأثر المراد (١) .

ولابد أن تكون الصلة بين أجزاء القصيدة محكمة ، صادرة عن ناحية وحدة الموضوع ووحدة الفكرة فيه ، ووحدة الشاعر التي تنبعث منه ، أى أنها صلة تقضى بها طبيعة الموضوع ، ووحدة الأثر الناتج عنه . . فليست للقصيدة الجاهلية وحدة عضوية في شكل ما من الأشكال ، لأنه لا صلة فكرية بين أجزائها ، فالوحدة فيها خارجية لا رباط فيها إلا من ناحية خيال الجاهلي وحالته النفسية في وصفه الرحلة

(١) لا يمكن وضع طريقة معينة يتبناها الشعراء في قصائهم لرسم منهجها ، ولتنفيذه . وقد اكتفينا بذكر القدر العام المشترك . ويصف الشاعر الإنجليزي « سندر » أن بعض الشعراء يدركون منهجهم جملة وفي وضوح ، على حين يحاول الآخرون محاولات عدة رسم هذا المنهج وإتمامه ، ويحورون أو يغيرون تغييراً تاماً محاولاتهم حتى يصلوا إلى نتيجة يرضونها . والمبرة أيضاً بالتأثير التي يصلون إليها مهما طال زمن الجهد . وكلا الفريقين يضع أفكاره في شكل ساذج أولاً ، ثم يربتها قبل أن ينظم . ولا مجال هنا لتفصيل هاتين الطريقتين وضرب أمثلة عليهما انظر .

S. Spender : The Making of a Poem, 46-52

على حين يعيب ادجار الآن بو على بعض الشعراء طريقتهم في ترتيب الأحداث (تاريخية ومخترة) في بادئ الأمر ليكملوها بعد ذلك بالحوار والوصف في الصياغة ، ويرى أن يبدأ الشاعر بتحديد الأثر الذي يريده ، ولن يتوجه في قصيدته ، وتحديد الطابع العام الذي يسود قصيدته من حزن وفرح ، وتشاؤم وتفاؤل . . ويرى أن هذا النهج غير طريقة لابتكار دقائق الأفكار التي تعين على الوصول إلى الهدف ، ويضرب مثلاً مطولاً بطريقته في نظم قصيدته المشهورة : « الغراب » ؛ انظر :

E. A. Poe : Trois Manifestes trad. par R. Lalou P. 56-80.

قارن هذه الطرق - على ما بينها من قاسم مشترك في ترتيب الأفكار ورسم المنهج قبل الكتابة - بما قاله ابن طباطبا في وصف عملية الشعر على الطريقة العربية القديمة إذ يقول : « فإذا أراد الشاعر بناء قصيدته محض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكرة نثراً ، وأعد له ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه ، والقوافي التي توافقها ، والوزن الذي يسلس له القول عليه . فإذا اتفق له بيت يشاكل المعنى الذي يرومه أثبته ، وأعمل فكره في شغل القوافي بما يقتضيه من المعاني ، على غير تنسيق الشعر وترتيب لغنون القول فيه ، بل يعلق كل بيت يتفق له نظامه ، على تفاوت بينه وبين ما قبله . فإذا أكلت له المعاني ، وكثرت الأبيات ، وفق بينها بأبيات تكون نظاماً لها ، وسلكا جامعاً لها تشئت منها . . . ويسلك الشاعر منهاج أصحاب الرسائل في بلاغتهم ، وتصرفهم في مكتباتهم ، فإن فصولاً كفصول الرسائل ؛ فيحتاج الشاعر إلى أن يصل كلامه على تصرفه في فنونه صلة لطيفة ، فيخلص من النزول إلى المديح ، ومن المديح إلى الشكوى ، ومن الشكوى إلى الاستمache ، ومن وصف الديار والآثار إلى وصف القيايق والنوق . . . ولا يعدو هذا وصف القصائد القديمة كما كانت عليه ، كما سبق أن شرحنا في القسم العربي من هذا الكتاب - (انظر : محمد بن أحمد ابن طباطبا الملوي : عيار الشعر ، ص ٥ - ٦) .

لمدح الممدوح . وكان لهذا الرباط الواهى مبرر من المبررات فى العصر الجاهلى ، ثم صار تقليدها على مر العصور . وقد شرحنا هذه الناحية فى الشعر الجاهلى ، وضربنا عليها أمثلة ، وبيننا خطأ القداى — من نقاد العرب — فى ترديدهم لكلمة الوحدة العضوية دون أن يفهموها . ولهذا لم تترك أثراً ما فى النتاج الأدبى . ولم تتناف فى خيالهم مع فهم القصيدة كما كانت عليه فى الأدب العربى قبل العصر الحديث ، على ما بين أجزائها من تنافر يتنافى والوحدة العضوية (١) فى معناها الصحيح .

تقضى هذه الوحدة استيفاء كل فكرة فى النظم فى موضعها المحدد لها من القصيدة ، قبل الانتقال إلى الفكرة التالية ، بحيث لا يصح الرجوع — بعد — إلى الفكرة الأولى فى القصيدة ، وإلا بدأ الفكر مضطرباً ، واختلت بنية القصيدة ، كما فى هذه الأبيات من رثاء أم السليك لولدها :

والمنايا	رصد	اللقى	حيث	سلك
أى شىء	حسن	لقى	لم يك لك ؟	
كل شىء	قاتل	حين تلقى	أجلك	
طال ما قد نلت	فى	غير	كد	أملك

فإن هناك ربطاً ما بين البيت الثالث والأول ، وكذلك بين الرابع والثانى ، على حين لا تبدو الصلة بين البيت الأول والثانى ، وكذلك بين الثالث والرابع . والقصيدة فى الأصل موزعة المعانى ، لا نظام لها (٢) .

وكذلك سينية شوق الأندلسية التى مطلعها :

اختلاف النهار والليل ينسى اذكرا لى الصبا وأيام أنسى

فهى تسير على طريقة تقليدية محضة ، يقلد فيها شوقى البحرى ، فيصف شوقى حالته النفسية فى منفاه وموقفه من نفوه ، ويتحدث بعد ذلك عن حنينه لوطنه ، ثم

(١) راجع هذا الكتاب صفحات ١٩٥ - ١٩٨ .

(٢) ليس هذا سوى مثل لتضم فكرة الوحدة فى رسم منهج القصيدة قبل كتابتها ، ومن المحتمل أن تكون قد سقطت أبيات من القصيدة فى روايتها ، وكذا يحتمل أن تكون قد وصلت إلينا غير منظمة الأبيات على حسب ما قالتها ناظمتها . انظر (أبو تمام حبيب بن أوس الطائى) : ديوان الحماسة ، ج ١ ص ٣٨٥ - ٣٨٧ ، ٢١٥ ، ٢١٨ .

يعيب في حلم تاريخي يتغنى فيه بمجد مصر الغابر ، ويذكر بعد ذلك ما يفعله الدهر بالممالك والعظماء . ويتخذ هذا تعلقة للحديث عن الأمويين ، يصف آثارهم بعض الدويلات في الأندلس ، وما رماهم به الدهر حتى :

ركبوا بالبحار نعشاً ، وكانت تحت آبائهم هي العرش أمس

ثم يعود الحديث عن موقفه في منفاه فيشكر الأندلسيين ، ويستخلص أخيراً العبرة من التاريخ ، في بيت يلخص فيه غرضه التاريخي في القصيدة ، وهو عرض له بحالته النفسية ، فيقول :

وإذا فاتك التفات إلى الماضى ، فقد غاب عنك وجه التأسى

فنظام القصيدة تقليدى محض ، إذا تراءت فيه وحدة نفسية فلا وحدة عضوية له ، على أن في بعض أبيات القصيدة اضطراباً في ترتيب الأفكار ، حين يقول شوقي :

يا فؤادى ، لكل أمر قرار	فيه يبدو وينجلي يعد لبس
عقلت لجة الأمور عقولاً	كانت الحوت ، طول سبج وغس
عرقت حيث لا يصاح بطاف	أو غريق ، ولا يصاح لحس
فلك يكشف الشمس نهراً	ويسوم البدر ليلة وكس
ومواقيت للأمر ، إذا ما	بلغتها الأمور صارت لعكس
دول كالرجال مرتهنات	بقيام من الحدود وتعس

فالأبيات في هذا الجزء دائرة حول معنيين أساسيين . أولهما أن للأمر مستقراً ، تتضح فيه بعد إبهام ، وكل فكر — مهما يكن عليه من الدربة — يحاول سير غورها ، قبل استقرارها ، يفرق في لجة . والبيت الأول — من الأبيات المذكورة — عنوان لهذه الفكرة ، وما يليه تفصيل لها . وثاني المعنيين أن للدهر ، أو للمقادير التي تجري فيه . سلطاناً على كل ذى سلطان من الأفراد والدول . والمعنى الأول يشرحه في الأبيات الثلاثة الأولى ، ثم في البيت الخامس ، والمعنى الثاني ينتظم البيت الرابع ، ثم السادس وما بعده . فهناك لا ترتيب في الأفكار ، إذ ينتقل الشاعر من أحد المعنيين إلى الآخر ، ثم يعود إلى الأول (١) .

(١) انظر : الشوقيات ج ٢ ص ٥٤ - ٦١ وفي القصيدة مع ذلك وجوه إبداع في الصياغة وفي الأفكار ، ولكننا ننظر إليها هنا بمقياس من مقاييس نقد الشعر الحديث .

وللوحدة العضوية أثر في الصورة والأخيلة ، إذ تصبح كالبنيه الحية في بناء القصيدة وإذكاء الشعور فيها . ولا تكون تقليدية تتراكم على حسب ما تملئ الذاكرة ، أو تستوحى من مظاهر خارجية لا تمت بكبير صلة إلى التجربة ، بل لا عيب من تعاونها جميعاً لرسم الصورة العامة . ، وتقدمها في القصيدة على حسب منهج الشاعر في وصفه شعوره

ولنضرب مثلاً هنا بقصيدة الشاعر المهجري ميخائيل نعيمة ، وعنوانها : « أخى » . وفيها يصور حال الشرق العربي بعد الحرب العالمية الأولى ، وكيف ساقه الغرب إلى الحرب سوق القطيع ، وتركه غارماً غير غانم ، ضحاياهم وقعوا ليغتم الأجنبي ، وأحياءه يعانون نتائج بؤس الحرب ، لا يصغي لشكواهم سيدهم فحياتهم موت ، وأولى بهم ظلام القبور من حياة لا يتلوقون فيها طعم الحبور . ونسوق هذه المقطوعات من القصيدة لئرى كيف تقدم الشاعر في هذا التصوير العضوي الحى لتجربته ، حتى انتهى إلى خاتمة طبيعية لتصويره :

أخى ! ! إن ضج بعد الحرب غربي بأعماله
وقدس ذكر من ماتوا وعظم بطش أبطاله
فلا تهزج لمن سادوا ولا تشمت بمن دانوا
بل أركع صامتا مثلى بقلب خاشع دامى
لنبكى حظ موتانا

أخى ! ! إن عاد بعد الحرب جندى لأوطانه
زالقى جسمه المنهوك فى أحضان خلانته
فلا تطلب إذا ما عدت للأوطان خلانا
لأن الجوع لم يترك لنا صحبا نناجيهم
سوى أشباح موتانا

أخى ! ! قد تم ما لبو لم نشأ نحن ما تما
وقد عم البلاء ولو أردنا نحن ما عما
فلا تنذب فأذن الغير لا تصفى لشكوانا

بل اتبعني لنحفر خندقاً بالرفش والمعول
نوارى فيه موتانا
أخى ؟ من نحن ؟ لا وطن ولا أهل ولا جار
إذا نمنا ، إذا قمنا ، ردانا الخزي والعار
لقد خبئت بنا الدنيا كما خمت بموتانا
فهاث الرفش واتبعني لنحفر خندقاً آخر
نوارى فيه أحيانا

ففي المقطوعة الأولى معارضة الغرب ، في سلطانه وقوته وبطولته ، بحال الشرقيين التابعين ، ثم يتدرج في تصوير هذه الحال البائسة ، والإرادة السلبية ، حتى ينتهي إلى تصوير الأحياء في لباس الخزي والعار ، وأشرف منه لهم حفر اللحد . ونهاية القصيدة نتيجة طبيعية لتسلسل الصور التي ساقها الشاعر ، وفيها تقدمت القصيدة نحو النهاية في حركة نامية . والقصيدة تصور تجربة نفسية اجتماعية معاً . وهي - على ما فيها من أسى - إهابة بالعزائم ، واستنهاض للهمم ، وتجسيم للتبعة (١) .

هذا وقد تعتمد القصيدة على عنصر قصصي ، فإذا كان هذا العنصر تاريخياً . فلا يكفي الاقتصار على سرد الحوادث مرتبة ترتيباً زمنياً ، بل لابد من ترتيب بعضها على بعض في سببها وتسلسلها الطبيعي ، وإن ظل التاريخ ، بعد ذلك ، سدى على هذه الوحدة بعد ربط حوادثه كما سبق ، وشاهد ذلك قصيدة خليل مطران . في صدر ديوانه ، في رسم معركة « بينا » بين بروسيا وفرنسا ، وما كان من هزيمة بروسيا ، وتصوير حالة المهزومين النفسية في تلك الفترة تصويراً بث فيه الشاعر خواطره - الوطنية ، من خجل الأحرار من موتاهم على إقامة الأحياء منهم عبيداً لأعدائهم ، وقد دفعهم ذلك إلى الاستعداد للأخذ بالثأر . حتى فتحوا مباريس عام ١٨٧٠ ، فهذأت نائزتهم . ومطلع هذه القصيدة :

مشت الجبال بهم وسال الوادى ومضوا مهاداً سرن فوق مهاد(٢)

(١) لنص أنظر الدكتور محمد مندور : محاضرات في الشعر المصري بعد شوق ، الحلقة الثالثة ، ١٩٥٨ ، ص ٤٧ - ٤٨ .

(٢) راجع مطلع ديوان خليل مطران الجزء الأول - وكذا : محاضرات عن خليل مطران للدكتور محمد مندور سنة ١٩٥٤ ص ٣٧ - ٤٤ .

هذا ، والرمزيون ينتقلون أحياناً في قصائدهم من فكرة إلى فكرة على أساس الإحساس والشعور النفسى ، مع ضعف الرابطة المنطقية بين الفكرتين ، على حرصهم . مع ذلك ، على الوحدة العضوية - على نحو ما شرحنا - في مجموع القصيدة . وإنما يقصّندون بهذا النوع . - من الانتقال بين بعض أفكار القصيدة - إثارة عنصر المفاجأة ، رغبة في تقوية جانب الإحياء . إذ أن إثارة صور مختلفة ، وتقريبها للذهن في وقت معا . من أسباب خلق حالة نفسية خاصة ، تتولد من تراسل المشاعر المختلفة . وذلك أنهم يقصدون إثارة عالم نفسى مستسر مجهول لا يمكن إلقاء الأضواء عليه إلا عن طريق الإحياء ، وتراسل الحواس والمشاعر والصور . وبهذا تستطيع اللغة أن تدل على أعمق المشاعر في خبايا النفس . ومن الرمزيين من كانوا يستغرقون في خلق أوهام في تصوراتهم ، كى يستعينوا بها على الدلالة على هذه الحقائق النفسية دلالة عميقة بالرغم من مظهر التهويش الفكرى الذى يصفه « رامبو » : « رضى نفسى على خلق الأحلام الوهمية البسيطة ، فكنت أرى في جلاء مسجداً في مكان مصنع ، وجوقة تضرب الدفوف أفرادها من الملائكة ، وعربات صغيرة متحركة المقاعد تسير في طرق السماء ، وحجرة استقبال في قاع بحيرة . . . فأجد في النهاية أن هذا التهويش الفكرى اكتسب صفة التقديس (١) » . فوحدة القصيدة الرمزية نفسية مليئة بالمفاجآت الإيحائية ، وليست نفسية على أساس التداعى الذى تدفع إليه حياة الشاعر الواقعية كما كانت في الشعر العربى القديم . ولنورد من الشعر الرمزى : مثالا من شعر « رامبو » ، يقول في بيتين ترجمناهما له شعراً :

سأنجو بنفسى إلى حيث أصغى لشدو الطيور صبحن السلافا
ولكن ، أقبلى ! ! استمع للغنا من الفلك ، سحرأ إليك توافى

فـ « لكن » هذه تقف حداً على حافة الجملة ، دون أن تربط البيت الثانى بالبيت الأول ، بل تسبق على البيت لونا ذا معنى استثنائى خاص ، معنى نفسى فيه من تداعى المعانى ما يغمر جوانبه جميعاً (٢) . وقد تأثر بهذا المنحى الأستاذ خليل

(١) انظر : Rimbaud : l'Alchimie du Verbe ; cf. R. m.

Albères : Bilan

Littéraire du XXe Siècle, Paris 1956, p. 177.

(٢) انظر : P. Sartre : Q'Est-ce Que La Littérature, situation II, p. 86,

وقد ترجمنا البيتين ترجمة تكاد تكون حرفية .

شيبوب في قصيدته : « الشراع » - والشراع رمز حبه ، ونوره الهادي في لجة الحياة
التي تعج بالناس والألغاز ، وخضم مبهاها لا ساحل له . ولتقتصر على أبيات من هذه
القصيدة - وهي من الشعر المطلق - يقول خليل شيبوب في آخر هذه القصيدة :

ألا يا شراعاً في الظلام يسير .
كهمك همى ، والحياة مسير .
ذهبت ، وما أدرى ، كزورك الذى
أخذت به مستعجلاً كل مأخذ .
أماى آفاق الحياة بعيدة ؟
بلينا جميعاً ، وهى غر جديدة .
أنبى سائرين إلى الغيوب ؟ ؟
ونبى كاظمين على اللغوب ؟ ؟
ولكن نجماً في السماء ينير .
عليه تسير ،
فكيف إليه تصير ؟
كنجمى هذا النجم يشرق زاهراً .
هى غابة أرمى إليها سائراً ،
حائراً ،
في دجى الليالى .
ولا أبالى .
بما قد صنعن على التوالى .

قد أسودت الدنيا ، ولا نور أهتدى به ' ، ' ، ' ، وتولانى أسى لوزاع
حياة الورى كالبحر لا منتهى له وحى على بحر الحياة شراع (١)
فالانتقالات النفسية المفاجئة الموحية ظاهرة في القصيدة مع استيفائها لوحدها
العضوية في مجموعها على طريقة الرمزيين .

ثم إن من كبار النقاد من يضع وحدة طولية للقصيدة ، تقابل الوحدة الزمنية في المسرحية . وهذا يستدعي أن يكون للقصيدة طول معلوم يتلاءم مع التجربة الشعرية . فإذا كانت القصيدة باللغة القصرفلن يستطيع بها نقل التجربة الشعرية إلى القارئ ، وإثارة فكره وشعوره . وإذا كانت باللغة الطول انقصت وحدتها ، وصارت — إذا كانت من جيد الشعر — كأنها قصائد متوالية منفصلة ، متميزة في مشاعرها وموضوعها . ويفهم من كلام « ألان بو » أن القصيدة لا ينبغي أن تقل عما دون العشرين من الأبيات ، وألا تزيد كثيراً عن مائة بيت (١) .

هذا ، وقد كانت الوحدة العضوية من أوائل معالم التجديد في الشعر العربي الحديث ، ومن بواكر مظاهر تأثرنا الحمود بشعر الغرب . وكان خليل مطران أول من نبه إلى أنه لم يجد في الشعر العربي « ارتباطاً بين المعاني التي تتضمنها القصيدة الواحدة ، ولا تلاهما بين أجزائه ، ولا مقاصد عامة تقام عليها أبياتها . وتولد أركانها ، وربما اجتمع في القصيدة الواحدة من الشعر ما يجتمع في أحد المتاحف من — النفائس ، ولكن بلا صلة ولا تسلسل . وناهيك عما في الغزل العربي من الأعراض الاتباعية التي لا تجتمع إلا لتنافر و تتناكب في ذهن القارئ » (٢) . وقد اتبع في شعره المنهج الجديد ، ولخصه في مقدمة ديوانه الذي أخرجه عام ١٨٩٠ : « هذا شعر ليس ناظمه بعبده ، ولا نحمله ضرورات الوزن أو القافية على غير قصده ، يقال فيه المعنى الصحيح في اللفظ الفصيح . ولا ينظر قائله إلى جمال البيت المفرد ولو أنكر جاره وشاتم أخاه ، ودابر المطلع وقاطع المقطع وخالف الختام ، بل ينظر إلى جمال البيت في ذاته وفي موضعه ، وإلى جملة القصيدة في تركيبها وفي ترتيبها ، وفي تناسق معانيها وتوافقها ، مع ندور الصور وغرابة الموضوع ومطابقة كل ذلك للحقيقة ، وسفوفه عن الشعور الحر ، ونحري دقة الوصف واستيفائه فيه على قدر » (٣) .

والأستاذ العقاد أوضح منهجاً وأكثر عمقاً في دعوته إلى الوحدة العضوية في القصيدة ، إذ يذكر أن القصيدة « ينبغي أن تكون عملاً فنياً تاماً » ، يكمل فيها

(١) انظر : E. A. Poe : Complete Tales and Poems, P. 889-892

وكذا : B. Croce : la Poésie .. P. 92-93

(٢) خليل مطران في المجلة المصرية — لسنة الأول ج ٢ (١٦ يونيو ١٩٠٠ ص ٢٢ — ٤٤) .

(٣) مقدمة خليل مطران للجزء الأول من ديوانه ص ٨ — ٩ .

تصوير خاطر أو خواطر متجانسة ، كما يكمل التمثال بأعضائه ، والصورة بأجزائها ، واللحن الموسيقي بأنغامه ، بحيث إذا اختلف الوضع أو تغيرت النسبة أخل ذلك بوحدة الصنعة وأفسدها . فالقصيدة الشعرية كالجسم الحى ، يقوم كل قسم منها مقام جهاز من أجهزته (١) . والقصيدة « بنية حية » ، وليست قطعاً متناثرة يجمعها إطار واحد ، فليس من الشعر الرفيع شعر تغير أوضاع الأبيات فيه ولا تحس منه ثم يتغير في قصد الشاعر ومعناه (٢) .

وكان لهذه الدعوة أثر ثورى بعيد المدى في إدراك الشعر وفي إدراك القصيدة بوصفها وحدة حية كاملة ، وفي السمو بموضوعها وغايتها ، وفي صدق صورها وتأثرها جميعاً على الوصول إلى هدفها ، إذ أن الأسلوب « الذى يطلبه قارئ يكتفى بالبيت بعد البيت كأنه شيء مستقل عما قبله وبعده غير الأسلوب الذى يطلبه قارئ يحوجه البيت إلى تذكر ما سبقه وترقب ما بعده . فهذا لا يستريح تشوقه إلا بعد الفراغ من القصيدة ، ولا يحكم على أسلوبها إلا بنسقتها الشامل لأقسامها وأبياتها . أما ذاك فليس يطلب إلا معنى على قدر البيت ، وليس يظن القصيدة شيئاً إلا أن يكون فيها « بيت قصيد » ، ولو كانت هى لغواً مبدداً لا موجب لاتساقه فى نظام وقد بنى أسلوب الأبيات المتفرقة بمطالب نفوس سواذج تخلو من الخوارج المركبة ، والنظريات المتعددة ، والمعارف التى تتناول الإحساس بالتنوع والتحليل ، ولكنه لا يبنى بمطالب النفوس التى تتجاوب فيها المعرفة والإحساس ، وتنظر إلى الدنيا بعين تلمح فيها شيئاً غير هذا النظر الآلى المباح للجميع (٣) .

وقد أكد هذه النتائج القيمة للوحدة العضوية المرحوم عبدالرحمن شكرى فى مقدمة الجزء الخامس من ديوانه ، بعنوان : « فى الشعر ومذاهبه » . وفيها يقرر أن قيمة البيت فى الصلة التى بين معناه وبين موضوع القصيدة ، لأن البيت جزء مكمل ، ولا يصح أن يكون البيت شاذاً خارجاً عن مكانه من القصيدة ، وأنه ينبغى أن ننظر إلى القصيدة من حيث هى شيء فرد كامل لا من حيث هى أبيات مستقلة ، وأن مثل

(١) ديران الأستاذ المقاد (عباس محمود) ، ج ٤ ص ٤٦ .

(٢) مجلة الكتاب ، عدد أكتوبر ١٩٤٧ ص ١٥٠٦ .

(٣) هذا أعنى ما قيل فى وحدة القصيدة « فى النقد العربى » أنظر الأستاذ عباس محمود المقاد فى كلمة

ختام . آخر الجزء الرابع من ديوانه ص ٣٥٢ - ٣٥٣ .

الشاعر الذى لا يعنى بإعطاء وحدة القصيدة حقها مثل النقش الذى يجعل نصيب أجزاء الصورة التى ينقشها من الضوء نصيباً واحداً ، وكما أنه ينبغى للنقاش أن يميز بين مقادير امتزاج النور والظلام فى نقشه ، كذلك ينبغى للشاعر أن يميز بين جوانب موضوع القصيدة وما يستلزمه كل جانب من الخيال والتفكير (١) .

على أنا لا نغفل هنا الإشارة إلى الفرق بين الوحدة العضوية فى القصيدة ، والوحدة العضوية فى الشعر المسرحى وشعر الملاحم ، فالثانية أرسخ ، ومقاييسها أوضح ، لأنها ترجع إلى ترتيب أجزاء الحكاية أو الخرافة وأثر ذلك فى نفسية الأشخاص وتوالى الأحداث . فإذا اختلت الوحدة بأن نقلنا منظرأ مسرحياً إلى غير مكانه . أو جزءاً من الملحمة إلى غيره ، موضع ، لإنهار العمل الفنى من أساسه . أما وحدة القصيدة فقياسها ، كما قلنا ، ترتيب أجزاء الفكرة ونمو الصور . ودلالة هذا النمو على الحركة الشعورية فى نظام منطقى عند غير الرمزيين ، ونظام نفسى لإيحائى عند الرمزيين .

وقد يكون للقصيدة عنصر قصصى تاريخى أو غير تاريخى ، وحينذاك تكون وحدتها شبيهة بوحدة المسرحية . أما إذا لم تكن ذات عنصر قصصى ، فقد تبدو بعض معالم الوحدة العضوية فيها غير ثابتة ، ولكنها مع ذلك مبنية على اعتبارات فنية يجب أن تلحظ فى البنية العامة ، وقد تختلف هذه الملحوظات المتعلقة بالبنية العامة من وجهة نظر إلى وجهة نظر أخرى ، وتظل فى كل حالاتها دعائمها الاعتداد بالوحدة العامة للقصيدة . وأهم ما يجب التنبيه إليه — فى اختيار التجربة نفسه — ألا تتنافر الأجزاء ، وأن تتعاون جميعها فى إحداث المراد ، وأن تتقدم القصيدة فى التصوير شيئاً فشيئاً فى حركة نامية موحية ، وألا يشرح الشاعر فكرة ثم يعود إليها أو إلى ما هو أوثق رباطاً بها عند انتقاله منها إلى غيرها . ويتطلب كل ذلك للتفكير العميق فى بنية القصيدة بوصفها وحدة ذات أجزاء مترابطة قبل البدء فى نظمها . وبعد ذلك قد تتساوى الأجزاء الواحدة فى موضعها من القصيدة أو تتقارب على حسب الوجهة النفسية للبناء العام فيها ، بحيث لو وضعت بعض الأجزاء

(١) راجع أيضاً : الدكتور محمد مندور : محاضرات فى الشعر المصرى بعد شوق ، ١٩٥٥ ، ص

أو الأبيات مكان الأخرى لم تختل وحدة القصيدة ، وهذا ما يسلم به دعاة الوحدة أنفسهم . ونضرب مثلاً لمرونة معالم الوحدة في القصيدة بقول ميخائيل نعيمة في قصيدته : « أفاق القلب » .

دموع العين قد جمدت وريح الفكر قد همدت
فلم ياقلب . لم يا قل ب فيك النار في لهب
وكنتم أظنها خمدت ؟

ريبع العمر مذ ذهباً وريق الحب مذ نضبا
أفقت ، كنت يا قلبي بلا سمع ولا بصر
كصخر في الحشا رسبا

فكم من مرة هجما عليك الحب فانهزما
وكم ، كم قد جثا قلب أمامك حاملا أملا
فراح مزوداً أماً !!

وكم عين لديك بكت وكم روح إليك شكت
فسالت مهجة الشاكي وجفت دمعة الباكي
ورسما فيك ما تركت

إلى أن دار في خلدي بأنك لست من جسدي
وأنتك طينة لما يراني الله لم ينفخ
بها من روحه الأبدى

فالمقطوعة الثالثة . . « فكم من مرة هجما . . » ، والرابعة . وكم عين لديك بكت . . . يمكن أن يتبادلا موضعهما دون إضرار ما بوحدة القصيدة . بل يبدو لنا أنهما لو تبادلا الوضع لكان ترقيا في التصوير من الأدنى إلى الأعلى ، وهو أجود ، وذلك أن الشاعر ينص في المقطوعة الثالثة المذكورة على صده لهجمات الحب ، وعدم إصغائه لقلب الحبيب ، وهذا أشد قسوة من تنكره لمطلق باك أو شاك (١) .

(١) ميخائيل نعيمة : همس الجفون ص ٥٢ - ٥٣ - والأمثلة على ذلك كثيرة متنوعة . فمثلا قصيدة « الطلاس » لايلى أبو ماضي ، التي ذكرنا الفقرة الأولى منها (ص ٣٧١ من هذا الكتاب) تتوالى هكذا أبياتها :

أجديد أم قديم أنا في هذا الوجود ؟
هل أنا حر طليق أم أسير في القيود ؟
هل أنا قائد نفسي في حياتي أم مقود ؟
أتمنى أنني أدري ولكن لست أدري ؛

ولعل هذا هو السبب في أن الأستاذ الدكتور مندور يفضل في القصيدة أن يستبدل بالوحدة العضوية « التصميم الهندسي ». وفيه توزع أجزاء القصيدة وتحدد وتتطور (١).

ولكننا — مع ذلك — نفضل إسم الوحدة العضوية على « التصميم » ، لأن لها — على الرغم من مرونتها في القصيدة — أثراً عظيماً قيماً في إدراك وحدة القصيدة بوصفها عملاً فنياً متآزر الأجزاء في بنيتها ، هذا إلى أثرها العظيم كذلك في صياغة الشعر وفي الصور الأدبية في القصيدة .

وطريق ما طريق ؟ أطويل أم قصير ؟
هل أنا أصمد أم أهبط فيه وأغور ؟
وأنا السائر في الدرب أم الدرب تسير ؟
أم كلانا واقف والدرج يجري ؟ لست أدري .

(القصيدة : إيليا أبو ماضي : الجداول ص ٨٩ - ٩٠)

لوتبادلت المقطوعتان السابقتان موضعهما ما ضر ذلك بوحدة القصيدة ، بل يبدو لي أن الفقرة الأخيرة المذكورة أشد ارتباطاً بالفقرة السابقة على المقطوعتين في القصيدة ، وقد ذكرناها من قبل ص ٣٧٠ من هذا الكتاب ، إذ تنتهي هذه الفقرة بقول إيليا :

كيف جئت ؟ كيف أبصرت طريق ؟ لست أدري ؛

وهذا المعنى أوثق صلة بقوله في الفقرة الأخيرة المذكورة هنا : « وطريق ما طريق ... » ونظير ذلك قصيدة الأستاذ المقاد : « نبتى » ، وهي تجربة صادقة من تجارب القلب الإنساني :

يا رجائي وسلوقي وعزائي وأليني إذا اجتواني الأليف
نبتى ، فلست أعلم ماذا منك قلبي بحسنه مشغوف
كل حسن أراك أكبر منه إن معتك تالد وطريف
لست أهواك للجمال ، وإن كا ن جميلاً ذاك الحيا العفيف
لست أهواك للذكاء ، وإن كا ن ذكاه يذكى النهى ويشوف
لست أهواك للدلال ، وأن كا ن ظريفاً يصبو إليه الظريف
لست أهواك للخصال ، وإن رف علينا منهن ظل وريف
لست أهواك للرشاقة والرقب سة والأنس وهو شئ صنوف
أنا أهواك « أنت » أنت فلا شئ سوى « أنت » بالفؤاد يطيف
إن حبا يا قلب ليس بمنس يك جمال الجميل حب ضعيف

فالقصيدية متابعة في قياسها حتى تنتهي إلى نتيجتها المنطقية ، ومعانيها مترابطة محكمة ؛ ولكن إذا أخرجنا البيت الخامس مثلاً عن السادس لم تتغير معاني القصيدة ولا وحدتها ، بل يظهر أننا لو أخرجنا بيتي الذكاء والحصل إلى ما بعد البيت الثامن كانت المعاني أشد ارتباطاً ، لأن صلة الجمال بالدلال والرشاقة والرقبة والأنس أوثق من صلته بالذكاء والحصل جملة (أنظر للقصيدة ديوان الأستاذ المقاد : الجزء الرابع ص ٣١٦) .

(١) الدكتور محمد مندور : الشعر المصري بعد شوقي ، ١٩٥٨ ، ص ١٠٥ - ١٠٦ .

(٥)

صياغة الشعر

إذا كان العمل الأدبي — بعامة — يتوقف على الدقة في الصياغة ، فإن أولى مميزات الشعر هي استثمار خصائص اللغة بوصفها مادة بنائية . فعلاقة تجربة الشاعر بلغته أوثق وأهم من علاقة تجربة القاص أو مؤلف المسرحية في العصر الحديث . وذلك أن الشاعر يعتمد على ما في قوة التعبير من إيجاء بالمعاني في لغته التصويرية الخاصة به . وفي لغة الشعر يخضع التعبير لقوانين اللغة العامة . ولكنه يفيد مع ذلك من اعتمادها على دلالات القرائن ، وما يمكن أن تضيفه هذه الدلالات على التصوير ، عن طريق موسيقية التعبير ، وموقعه ، وتأزر كلماته ، وأثر ذلك كله في التصوير .

وللأسلوب الشعري مع ذلك جانب تاريخي ، إذ أن لكل عصر ذوقه اللغوي والتصوير الخاص به . وقيمته الفكرية ، ومطالبه التي يروقه تصويرها . ولا يمكن في ذلك فصل المضمون عن شكله الذي يصوغه فيه الشاعر ، كما لا يمكن فصل المعاني في جملتها عن المذهب الأدبي أو المطلب الاجتماعي الخاصين بكل عصر . وعلى الرغم من ذلك . احتفظت لغة الشعر — على مر العصور — بمقومات فنية . لا زالت تنمو بفضل عباقرة الشعراء والنقاد في مختلف الآداب . وانتهت إلى العصر الحديث وأثرت في أدبنا نحن في صياغته ومعانيه ، كما أثرت في فهم معنى التجربة في الشعر كما شرحنا فيما سبق من هذا الفصل .

ولا ينال هذا التأثير — في شيء — من اللغة ألفاظها وقواعدها ، فهذا ما لم يقل به أحد من المجددين الذين يعتد بهم ، في أدبنا أو في الآداب العالمية الأخرى . ولم يدر في خلد هؤلاء المجددين أن ينالوا من اللغة أو يهونوا من شأن المعرفة الدقيقة لأساليبها ومعانيها . ولكنهم أفادوا من الآداب الأخرى كثيراً في فهم معنى الشعر . وفي السمو به عن مجرد الزخرف في الكلام أو المهارة في الصناعة وفي اللعب بالألفاظ . ووصف الكلمات نظماً ، كما اهتموا — بما أفادوا من الثقافات العالمية — إلى ربط الشعر بالواقع في صدق فني وواقعي يعلو عن المعايير التقليدية التي كان يرددها الأقدمون في عمود

الشعر (١) . ورأوا — مسترشدين في ذلك بثقافتهم الغربية — أن الشعر وسيلة استجلاء الأسرار النفسية والكونية ، كما عرفوا الطرق الفنية السليمة للتصوير والإيجاء ، وهي ما تعيننا في هذا الجزء من الفصل . فاختلاف الآداب ليس حائلاً دون التأثير بالصياغة الفنية ، كما أنه لا خطر من هذا التأثير متى اهتمت إليه العبقريات الرشيدة (٢) .

وقدما بحث النقاد في وجوه البلاغة التي يفاد منها في الشعر والخطابة ، وقد سبقنا كثيراً منها في حديثنا في نقد أرسطو (٣) ، ثم النقد العربي (٤) . وقد عني النقد العربي بها ، واعتمد التجديد في الشعر على اعتبارات كانت جلها خاصة بهذه الوجوه (٥) . كما استأثر ذلك بكثير من بحوثهم التي دارت حول عمود الشعر ، ثم حول اللفظ والمعنى (٦) . وقد أفادوا فيها من بحوث القدماء ولكنهم قد أكثروا في ذلك كله من التقسيمات والتفريعات التي ليس لها شأن في توجيه العمل الفني .

ونرى أن ندرس هنا الصور الأدبية في معانيها الجمالية ، وفي صلتها بالخلق الفني والأصالة ، ولا يتيسر ذلك إلا إذا نظرنا لاعتبارات التصوير في العمل الأدبي بوصفه وحدة ، وإلى موقف الشاعر في تجربته . وفي هذه الحالات تكون طرق التصوير الشعرية وسائل جمال فني . مصدره أصالة الكاتب في تجربته وتعمقه في تصويرها ، ومظهره في الصور التابعة من داخل العمل الأدبي ، والمتأثرة معا على إبراز الفكرة في ثوبها الشعري :

(١) أنظر هذا الكتاب ص ١٥٤ - ١٦٠ .

(٢) أنظر كتابنا : الأدب المقارن ص ج - د ص ١١٠ - ١١٢ - وأنظر مقالاً في ذلك للأستاذ المقاد عنوانه : « معراج الشعر » في مجلة الكتاب (أكتوبر سنة ١٩٤٧ ، المجلد الرابع ، ص ٥٠٦) . وقد أقر هذا المبدأ في عموميه بعض نقاد العرب القدامى ، يقول أبو هلال : « ومن عرف ترتيب المعاني واستعمال الألفاظ على وجوهها لغة من اللغات ، ثم انتقل إلى لغة أخرى ، تهيأ له فيها من صنعة الكلام مثل ما تهيأ له في الأولى . ألا ترى أن عبد الحميد الكاتب استخرج أمثلة الكتابة التي رسمها لمن بعده من اللسان الفارسي ، فحوّلها إلى اللسان العربي ؟ » . ولا يعيننا من كلام أبي هلال إلا إقراره للمبدأ العام في تأثيره لغة بلغة في نواحيها الفنية تأثراً عموداً ، وليس هنا مجال البحث في صحة المثال الذي أتى به . أنظر : (أبو هلال العسكري : كتاب الصناعتين ص ٥١) .

(٣) أنظر على الأخص الفصل الثالث والرابع من الباب الأول من هذا الكتاب .

(٤) أنظر الفصل الثالث والرابع والسادس من الباب الثاني من هذا الكتاب .

(٥) أنظر الفصل الخامس من الباب الثاني من هذا الكتاب .

(٦) أنظر الفصل السادس من الباب الثاني من هذا الكتاب .

وعلينا لذلك أن نشرح — أولاً — معنى الخيال وأثره في العمل الفني وفي الصورة الشعرية بخاصة ، وقيمة هذه الصورة في المذاهب الأدبية ، وفي الشعر الحديث ، ثم — ثانياً — نشرح موسيقى الشعر واختلاف النظرة إليها في القديم والحديث — مع بيان تأثيرنا في ذلك كله بشعر الغرب .

١ - الخيال

سبق أن تحدثنا في مفهوم الخيال القديم كما كان عند أرسطو والعرب والكلاسيكيين (١) . وكان المفهوم القديم للخيال عقبة في سبيل فهم الصورة ، وفي سبيل ميلاد الشعر الغنائي الحديث . لأن الخيال والوهم شيء واحد عند أولئك جميعاً ، ويجب الحذر منه في الأدب ، بل وفي الأحاديث العامة لدى أصحاب الفلسفة العقلية هؤلاء . يقول لابرويير الكلاسيكي الفرنسي . « يجب ألا تحتوى أحاديثنا أو كتبنا على كثير من الخيال ، لأنه لا ينتج غالباً إلا أفكاراً باطلة صيبانية ، لا تصلح من شأننا ، ولا جدوى منها في صواب الرأي أو قوة التمييز أو السمو . فيجب أن تصدر أفكارنا عن الذوق السليم والعقل الراجح . وأن تكون أثراً لنفوذ بصيرتنا (٢) » ، بل كان الكلاسيكيون يرون الخيال قسمة مشتركة بين الإنسان والحيوان ، ويقيدون شاعر بقيود نظرية « المحاكاة » لئلا يضل في متاهاته .

وقد تحقق أعظم تحول في مفهوم الخيال ، بفضل الفيلسوف الألماني « كانت » (٣) إذ يرى « كانت » أن الخيال أجل قوى الإنسان ، وأنه لا غنى لأية قوة أخرى من قوى الإنسان عن الخيال . « وقلما وعى الناس قدر الخيال وخطره » (٤) .

وبعد « كانت » أتى الرومانتيكيون ثم أصحاب المذاهب الحديثة حتى اليوم ، فتبعوه في تقدير خطر الخيال ، وفهمه فهما حديثاً ، على أنه التفكير بالصور على

(١) هذا الكتاب ص ١٠٨ - ١٠٩ ، ١٥٢ - ١٥٤ .

La Bruyère : Les Caractères

(٢)

(٣) أنظر ص ٢٨٢ وما يليها من هذا الكتاب ، وأنظر بحثاً طويلاً لنا في تطور هذا المفهوم في مجلة

« المحلة » ، أغسطس عام ١٩٥٩ .

(٤) أنظر المقال السابق ، وكذا .

Martin Heidegger : Kant et Le Problème de la Métaphysique, P. 185-196.

حسب طرق فنية تختلف من مذهب فى مذهب فى آخر ، على حسب ما نشرح فى هذه المذاهب .

١ - فى الرومانتيكية يعبر « وردزورث » عن التجربة الفنية أنها « فيض تلقائى للعواطف القوية » ، ولكن على أن « يثير الشاعر آثار الانفعال فى حال طمأنينة وهدوء » .

ويفرق وردزورث « بين الوهم والخيال » ، ويقرر سمو الثانى وخطر الأول . فالوهم سلبي يغتر بمظاهر الصور ، ويسخرها لمشاعر فردية عرضية ، أما الخيال فهو العدسة الذهبية التى من خلالها يرى الشاعر موضوعات ما يلحظه أصيلة فى شكلها ولونها .

وقد كان « وردزورث » من دعاة الخيال المدعم بالعاطفة : مثلاً يقول فى رسالة وجهها إلى شاعر ناشئ : « إن مشاعرك قوية ، فثق فى هذه المشاعر ، فسيستمد منها شعرك ما له من تناسق وشكل ، كما تستمد الشجرة من القوة الحيوية التى تغذيها (١) » . ويقول كوليردج فى حديثه عن شعر شكسبير : الصور فيه براهين عبقرية أصيلة ، وما ذلك إلا لأنها خاضعة فى صياغتها لسيطرة العاطفة (٢) » .

وكان من أبرز من بحث فى الخيال وأثره فى اختراع الصور فى عهد الرومانتيكيين « وردزورث » و « كوليردج » . أما وردزورث فلم يعن بالبحث فى الخيال من حيث هو بقدر ما عنى بأثره فى الصورة الفنية الشعرية . وعنده أن « الخيال هو القدرة على اختراع ما يلبس اللوحات المسرحية لباساً فيه تكئسى أشخاص المسرحية نسيجاً جديداً ، ويسلكون مسالكهم الطريفة ، أو هو تلك القدرة الكيماوية التى بها تتمزج - معاً - العناصر المتباعدة فى أصلها والمختلفة كل الاختلاف ، كى تصوير مجموعاً متآلفاً منسجماً (٣) » ، « وحين يسوق الخيال مقارنة . . فهى نوع من تصوير الحقيقة عن

Wordsworth : Letters, Later Years, 1,537

(١) :

والمرجع السابق ص ٤٠٨ .

Coleridge : Biographia Literaria, Chap. XV., Vol-II

(٢)

والمرجع السابق ص ٤١٨ - ثم قارن هذه الأقوال الرومانتيكية بنظيرتها عند الرومانتيكيين الفرنسيين ص ٥ من كتابي : الرومانتيكية .

Wordsworth's Prose Works. ed. Grosart, III, 465 ;

(٣) أنظر :

quoted in : W. K. Wimsatt, op. cit. P. 387.

طريق المشابهة ، ثم لا تزال تباشر سلطانها على العقل منذ لحظة إدراكها ، وتتوقف هذه المشابهة على التعبير والأثر ، أكثر مما تتوقف على السمة الظاهرية والشكل ، كما تتوقف على الخصائص الجوهرية الذاتية أكثر مما تتوقف على الصفات العرضية الخارجية . ثم إن الصور يؤثر بعضها في بعض على نسق واحد . . والخيال وعي ذو سلطان ثابت الدعائم ، لا يهتدى المرء إليه ، لأنه يعجز عن الموقف على عظمته . إلا إذا عرفه عن طريق الشعور ، وحينئذ لا تستطيع قوة أخرى من قوى العقل أن تضعفه أو تفسده أو تنقص منه (١) . وفي هذا كله أصبح الخيال — في محاله الفني — ذا مكانة تفوق قوى العقل الأخرى ، ، على شرط أن تكون الصور التي ينتجها متسقة متآزرة ، تتآلف على تصوير الحقيقة كما يتضح من النص السالف . هذا موجر لآراء «وردزورث» في الخيال والصورة الأدبية .

وقد تأثر «كوليردج» بفلسفة «كانت» في تفرقة بين الحكم الجمالي والحكم العقلي ، كما أفاد كذلك منه ومن صديقه «وردزورث» في دراسة الخيال (٢) . ويقسم «كوليردج» الخيال إلى نوعين : الخيال الأول ، والخيال الثانوي .

والخيال الأول هو القوة الحيوية والعامل الأول في كل إدراك إنساني . وهو علمي في وظيفته ، ويقابل ما يدعوه «كانت» الخيال الإنتاجي . فكل إدراك علمي لابد فيه من هذا النوع من الخيال .

أما الخيال الثانوي فهو صدى للخيال السابق ، ويصطبغ دائماً بالوعي الإرادي ، وهو يتفق مع الخيال الأول في نوع عمله ، ولكنه يختلف عنه في درجته وطريقة عمله ، لأنه يحلل الأشياء ، أو يؤلف بينها ، أو يوحدتها ، أو يتسامى بها ، ليخرج من كل ذلك مخلق جديد (٣) . ومجاليه الفن . وهذا النوع من الخيال يدعوه «كانت» الخيال الجمالي (٤) .

(١) وهذه الآراء يتفق فيها وردزورث مع لاهب Charles Lamb أنظر المرجع السابق ص ٣٨٧ - ٣٨٨ .

(٢) المرجع السابق ص ٣٨٨ - ٣٨٩ ، ٣٩٢ - ٣٩٣ .

(٣) Coleridge : Biographia Literaria, Chap. XIII. :

W K. Wimsatt, P. 393. (٤)

وفي الخيال الثانوى تتجلى - فى رأى كوليردج - القوة العليا على تمثيل الأشياء ، إذ أنه يتخذ مادة عمله مما يصدر عن الخيال الأولى من مدركات ، فيحولها إلى تعابير بمثابة تجسيم للأفكار التجريدية والخواطر النفسية التى هى فى أصلها مدركات عقلية محضة . فالطبيعة - كما يراها الشاعر - رموز للحياة الفكرية التى يمارسها المرء أو يشارك فيها .

ويرى « كوليردج » ما يراه شلنج الألمانى من أن الخيال يستطيع أن يعثر على كل صور الأفكار فى الطبيعة ، فهو يحاكيها فى عمله ، ولكنه ينظم هذه الصور فى وحدة متكاملة تفوق ما هو متفرق فى الطبيعة : « فيما فى الطبيعة من أشياء ، يتمثل فى مرآة - كل عناصر الفكر الممكنة ، وكل خطواته وطرقه السابقة على الوعى ، ومن ثم فهى سابقة على النمو الكامل العقل . وما العقل إلا البؤرة الحقة التى تلتقى فيها الأشعة الذهنية المتفرقة بدورها خلال صور الطبيعة (١) » . وتتجلى عبقرية المرء فى أنه لا يقصر همه فى نطاق ذاته ، بل يحيا فيها هو عالمى ، لا يقتصر فى ذلك على ما ينعكس فى وجوه الأشياء من حولنا ، أو فى وجوه أئدادنا ، بل يتسع فيمتد إلى ما ينعكس فى ذات نفسه على رؤية الورود والأشجار والحيوان ، حتى ما ينعكس من نفس سطوح المياه ورمال الصحراء ، حيث يجد رجل العبقرية صورة ذاته فى كل شىء ، حتى فيما يتم له عن سر الوجود (٢) . . . والفن يقتبس مادته من الطبيعة ليصور الأفكار : « فهو اللغة التصويرية للفكر ، وإنما يمتاز الفن عن الطبيعة بتوحيد جميع الأجزاء حول صورة ذهنية أو فكرية (٣) » .

ويدرك « كوليردج » أصالة الشاعر فى خياله على نحو ما أدرك « شلنج » حين شرح العلاقة بين الفن والطبيعة (٤) ، يقول كوليردج : « وسر العبقرية فى الفنون إنما يظهر فى إحلال هذه الصورة محلها ، مجتمعة مقيدة بحدود الفكر الإنسانى ، كى يستطيع استنتاج الأفكار العقلية من الصور التى تمت إليها بصلة ، أو إضافة

(١) أنظر : Coleridge : On poesy or Art, in : Biographia Literaria : II, 257-258

(٢) أنظر : Coleridge : The philosophical Lectures (1818-1819) New York, 1949, P. 179.

(٣) أنظر : Coleridge : Biographia Literaria, II, 254-255.

(٤) أنظر : W. K. Wimsatt, op. cit. P. 358

هذه الأفكار إليها ، وبذا تصير الصور الخارجية أفكاراً ذاتية ، وتصير الأفكار الداخلية صوراً خارجية ، فتصبح الطبيعة فكرة والفكرة طبيعة (١) .

ويتضح من النصوص السابقة أنه الشاعر — عند الرومانتيكيين — يستعين على جلاء الصور في الشعر بالطبيعة ومناظرها ، على أن يراعى صنوف التشابه التي تربط ما بين صور الطبيعة وجوهر الأفكار والمشاعر ، بحيث لا يقف هذا التشابه عند حدود المظاهر الحسية . وفي هذا رجوع إلى محاكاة الطبيعة في إخراج الأفكار الذاتية صوراً طبيعية ، ولكن على أن يحتفظ الفنان أو الشاعر بأصالة في البحث عن الصور الطبيعية التي تمثل أفكاره ، وتربط ما بينها عضوياً حول موضوع (٢) واحد .

وهذه الصور — عند الرومانتيكيين — تمثل مشاعر وأفكاراً ذاتية ، إذ يخلط الرومانتيكيون مشاعرهم بالصور الشعرية ، فيناظرون بين الطبيعة وحالاتهم النفسية ، ويرون في الأشياء أشخاصاً تفكر وتأسى وتشاركهم عواطفهم ، وينفرون من المناظر الطبيعية التي تبدو كأنها لا تشاركهم شعورهم . وفي أشعارهم تبدو ذاتهم محور تصويرهم (٣) :

ونذكر مثالا لهذه الصور الرومانتيكية بضعة أبيات من قصيدة : « البحيرة » للامارتين ، يقول فيها : « وهكذا نظل مندفعين نحو شطآن جديدة ، نضرب في ليل الأبد إلى غير عودة ، أهلاً نستطيع أبداً — فوق محيط السنن — أن نرسى القلاع يوماً ؟ كاد العام ينتهي ، أيتها البحيرة . . فانظري ! . . هاأنذا آتى إليك وحيداً أجلس فوق هذه الصخرة ، حيث رأيتهما تجلس ، قريباً من الأمواج الحبيبة التي كانت سترها من جديد . وهكذا كنت تهدين تحت هذه الصخور العميقة ، وعلى جوانب هذه الصخور كنت تتكسرين ، وهكذا كانت الريح ترمي بزبد موجاتك على أقدامها الغزيرة . ذات مساء — ألا تذكرين ؟ — كنا نسبح في صمت ، حيث لم يكن يسمع من بعيد ، فوق الموج وتحت السموات ، سوى خرير المحاديف تضرب — في إيقاعها — ألحان موجاتك . . أيتها البحيرة . . والصخور الصماء . . والكهوف . . والغابة

Coleridge : Biographia, II. 258

(١) أنظر :

(٢) المرجع السابق الفصل الثامن عشر ، وكذا :

W. K. Wimsatt, op. cit. P. 398

(٣) أنظر كتابي : الرومانتيكية الباب الثاني كله وكذا الفصل الثالث من الباب الثالث .

المظلمة : : أنتن في أمان من الزمن ، بل إنه يعيد إليكن الشباب ، فلا أقل من أن تحتفظن ، وأن تحتفظي — أيتها الطبيعة الجميلة ! — بذكرى هذه الليلة (١) . ذاكم موجز ما يرى الرومانتيكيون في الصورة الأدبية .

— أما البرناسية — وهي التي تناظر في الشعر المذهب الواقعي أو الطبيعي في القصة والمسرحية (٢) — فإنها تعنى بالصور الشعرية وصياغتها ، ولكنها تحتم الموضوعية في هذه الصور ، ذلك أنها قامت على أنقاض الرومانتيكية التي كانت تمحل كثيراً بالفرد وبمواطن الضعف والبؤس في اعترافاته الذاتية . لهذا دعت البرناسية إلى الوصف الموضوعي ، فهي تختار موضوعاتها من خارج نطاق الذات : كمنظر الطبيعة أو مآثر الحضارات السابقة من أحداث وتماثيل ورسوم ، لتعرض صورها عرضاً لا يختلط بعواطف الشاعر ، كي تعبر هذه الصورة تعبيراً موضوعياً عن آراء الشاعر وعواطفه وأفكاره ، حتى يستشفها القارئ من خلال ذلك الوصف الموضوعي . ولهذا يلجأ البرناسيون إلى الصور المحسنة (البلاستيكية) ، ليسجلوا مظاهر الصور الكلية للأشياء والموضوعات التي يعالجونها ، كأنما هذه الصور مرآة تعكس جوهر الأشياء . ويوضح ذلك ترجمة هذه الأبيات لرئيس هذه المدرسة : « لو كنت دى ليل » ، في قصيدة له عنوانها : « البحيرة » وهو نفس الموضوع الذى طرقة « لامارتين » على طريقته الرومانتيكية فيما ترجمنا له في الصفحتين السابقتين ، يقول « لو كنت دى ليل » : « بحيرة شاحبة ، هى البحر ، ملحظة بالجزز الدكناء ، التماسيح فيها سريعة التماء ، ترنق الماء الرهيب وتقض بالأسنان . وحين يصعد الليل العبوس بخاره وينشره ، العشب الداخن ، تمور فى الهواء الثقيل أفواجاً ، على حين هناك فهود وأسود فى خلال الأدغال الكثيفة الدجناء ، متخمة من اللحم الحى ، دامية الحلقوم . تأتى ساعة تنام الصحراء ، لترد الماء ، تلك تسير على الأرض مدمرة تموء (٣) من الظما واللذة ،

Lamartine : Première Méditation Poétique,
Méditation 10 Z

(١) أنظر :

(٢) أنظر :

Marcel Braunschvig : La Littérature Française Contemporaine Etudiée
dans le Texte, Paris 1949, P. 3-4

(٣) تد يكون المواء للنمو وفصيلتها كالفهود (أنظر فقه اللغة للشامى طبعة القاهرة ١٩٣٦ ص ٣١٩)
يقال أيضاً لقطع ؛ وهذا الاستعمال المزدوج به ترادف هذه الكلمة العربية فعل miauler بالفرنسية ؛
والمراد هنا المعنى الأول .

وهذه (الأسود) في خطاها الوثيدة تزدري أن توقف الهوام المفترسة ، أو أن تسمع بين أعواد اليراع المشتبكة فرس البحر البدين بمنخريه المختلجتين يغط ويتمرغ ، ويقوائمه السمينة يخلط - الحماً الآسن بزبد المياه . . وفوق هذه المياه الرحيبة الدكناء وهذه الجزر الأسوانة ، دون انقطاع وبلا نهاية يبدو - حائماً - نوع من صمت الموت يتمثل دائماً في آلاف الأصوات المكبوتة (١) . فالصور التجسيمية والوصف الموضوعي ظاهران في القصيدة ، وبخاصة إذا قارنا بخواطر « لامارتين » الذاتية في قصيدته السابقة .

ولكن هذا التصوير التجسمي لا يقف فيه البرناسيون عند حدود التشابه الحسي بين الأشياء ، بل إن وراءه عندهم هدفاً إلى جلاء روعة فنية ، أو أفكار فلسفية ، أو مثل إنسانية ، على القارئ أن يستشفها من وراء هذه الصور الموضوعية (٢) . ومن بين البرناسيين « سولي برودوم » يقول من قصيدة له عنوانها : « المجردة » : « قلت للنجوم ذات مساء : أنتن لا تبدو عليكن سعادة ومضاتكن في اللانهاى من الظلام البهيم ، فيها صنوف إشفاق أليم ، وأحسب أن في السماء حداذاً تقيمه ، منكن ، عذارى في حاطن البيض ، يحملن شموعاً تعجز العد ، وقد انتظمن في السير واهنات . أفأنتن في حرم الصلاة أبداً ؟ أم هل أنتن نجوم جريحة ؟ فلك التى تذرفن دموع من الضوء ، وليست بأشعة . . ففى ماقيكن دموع بيض تتألق . .

« فأجابتنى النجوم : نحن نعانى الوحدة .. فكل نجمة - منا - جدناية من أخوات تحسبن ، أنت جارات لها ، فضوءها الحانى الرقيق رهين وطنها ، حيث لاشهود ترمقه ، ثم يخبو أوار سعيها الحبيس على مرأى السموات المستخفة بها . وحينذاك أجبت النجوم قائلاً : لقد فهمت قولكن .. فأنتن شبيهات الأرواح ، إذ هى مثلكن : كل روح تتألق بعيدة من أخوات يحسبن قريبات منها ، ثم تحترق رهينة عزلتها الأبدية ، وتغوص في صمت في جوف الظلام (٣) » .

(١) Leconte de Lisle : Derniers Poèmes Paris, 1924, P. 70-71.

(٢) أنظر المرجع السابق ص ٢٢٤ - ٢٣٥ ؛ وكذا :

Francis Vincent : les Parnassiens, l'Esthétique de l'Ecole, P. 53-67.

(٣) أنظر :

Sully Prudhomme : les Solitudes ; in ; M. Braunschvig, op. cit. P. 22-23

وقد كانت فكرة عزلة الإنسان بروحه ، في العالم ووسط الناس ، فكرة حبيبة لدى الشاعر ، فهو يصورها في صور مختلفة " ديوانه الذى عنوانه : « خلوات » .

فالمصور تتوالى تجسيمية نظرية كألوان اللوحات في الرسم ، وكأجزاء التمثال ، وينفذ الشاعر من ورأها إلى صميم الصورة الكلية لتصوير فكرته في موضوعه .

٣- وقد رأيت الرمزية - وهي المذهب الإيحائي - أن البرناسيين يقفون عند حدود الصور المراثية ، وأنهم - على الرغم من لوحاتهم الرائعة في الشعر - يقتصرون على الحسيات ، والتجسيات ، فتظل صورهم جامدة لا حركة فيها ولا عمق ولا مرونة . ويرى الرمزيون أن الصور يجب أن تبدأ من الأشياء المادية ، على أن يتجاوزها الشاعر ، ليعبر عن أثرها العميق في النفس ، في البعيد من المناطق اللاشعورية ، وهي المناطق الغائمة الغائرة في النفس ، ولا ترقى اللغة إلى التعبير عنها إلا عن طريق الإيحاء بالرمز المنوط بالحدس . وفي هذه المناطق لا نعتد بالعالم الخارجي إلا بمقدار ما نتمثله ونتخذله منافذ للخلجات النفسية الدقيقة المستعصية على التعبير (١) . فالمصور الرمزية ذاتية لا موضوعية كما هي عند البارناسيين ، وهي تجريدية تنتقل من المحسوس إلى عالم العقل والوعي الباطني ، ثم هي مثالية نسبية لأنها تتعلق بعواطف وخواطر دقيقة عميقة تقصر اللغة عن جلاؤها :

ويرى الرمزيون أنه - كي تتوافر الصفات الإيحائية للصور - على الشاعر أن يلجأ إلى وسائل تعني بها اللغة الوجدانية ، كي تقوى على التعبير عما يستعصى التعبير عنه .

ومن هذه الوسائل « تراسل الحواس » ، أي وصف مدركات كل حاسة من الحواس بصفات مدركات الحاسة الأخرى ، فتعطى المسموعات ألوانا ، وتصير المشمومات أنغاما ، وتصبح المراثيات عاطرة .. وذلك أن اللغة - في أصلها - رموز أصطلح عليها لتثير في النفس معاني وعواطف خاصة . والألوان والأصوات والعطور تنبعث من مجال وجداني واحد . فنقل صفاتها بعضها إلى بعض يساعد على نقل الأثر النفسي كما هو أو قريب مما هو ، وبذا تكمل أداة التعبير بنفوذها إلى نقل الأحاسيس الدقيقة . وفي هذا النقل يتجرد العالم الخارجي من بعض خواصه المعهودة ، ليصير ، فكرة أو شعوراً ، وذلك أن العالم الحسي صورة ناقصة لعالم النفس الأغني والأكمل . ومن دعا إلى الاستعانة بتراسل الحواس ، لكمال التعبير بالصور ، الشاعر الفرنسي بودلير (٢) في قصيدته التي عنوانها : « تراسل » ، وفيها يقول : « الطبيعة معبد ذو

(١) مقارنة بفلسفة بنتو كروتشي في الحدس وصلته بالعالم الخارجي ص ٢٩٠ - ٢٩١ من هذا الكتاب .

(٢) لآرائه في الأدب والشعر أنظر ص ٢٨٤ - ٢٨٧ من هذا الكتاب .

دعائم حية ، وأحيانا تنطق هذه العمد ولكنها لا تفصح ، ويجوس المرء منها في غابات من رموز تلحظه بنظرات أليفة . وتتجاوب الروائح والألوان والأصوات ، كأنها أصداء طويلة مختلطة آتية من البعيد ، لتؤلف وحدة عميقة المعنى مظلمة الأرجاء ، رحيمة كالليل أو كالضوء (١) . وتحول صفات الحواس وصورها بعضها إلى بعض يجعل العالم الواقعي مثاليا صوريا مختلطا تتجاوز فيه الحقائق مع الخيالات والأحلام ، وهو ما أشرنا إلى أسسه الأولى عند « إدجار بو » من قبل (٢) .

ويتبع الوسيلة السابقة وسيلة رمزية أخرى : هي إضفاء شيء من الغموض والإبهام على الصورة الشعرية ، بحيث تتحدد بعض معالمها ، لتبقى فيها معالم أخرى ظلية موحية . فلا ينبغي تسمية الشيء في وضوح ، لأن في التسمية قضاء على معظم ما فيه من متعة ، ثم لأن الألفاظ اللغوية قاصرة عن التعبير عما في الشيء من دقائق يوحي بها هذا الغموض . على أنه يجب أن يكون غموضا يشف عن دلالاته بالتأمل ، لثلا تصوير الصورة لغزا من الألغاز . وهذا ما يعبر عنه الشاعر « فرلين » في قوله : « أحب شيء إلى هو الأغنية السكرى ، حيث يجتمع المحدد الواضح بالمبهم اللامحدود (٣) » . ثم إن الأهمية الأولى للظلال لا للألوان « كما تراءى العيون الساحرة من خلف النقاب (٤) » .

والرمزيون يكرهون في الصورة اللهجة البيانية الخطائية ، بوسائلها التقليدية من سخرية أو تهويل ، لأنهم إنما يريدون التعمق في تصوير المعاني العvisية المتوارية في خفايا النفس (٥) .

ثم هم يحتمون لذلك ضرورة الإيقاع ، وهو أقوى طرق الإيحاء (٦) . وسنتحدث عنه حين نكون بسبيل شرح موسيقى الشعر بعد قليل :

هذا إلى أن الرمزيين يعنون بصياغة الصور المهمومة المشوبة بالغموض ، ويتألقون في اختيار الألفاظ المشعة المصورة ، بحيث توحى اللفظة في موقعها وقرائنها بأجواء

(١) أنظر كتابنا : الأدب المقارن ، ص ٤٠٩ - ٤١٠ والمراجع المبينة به .

(٢) أنظر هذا الكتاب ص ٣٨٦ - ٣٨٧ .

(٣) أنظر : Anthologie ... P. 578.

(٤) نفس الموضوع السابق .

Verlaine : Art Poétique, in ; Jadis et Nague ; cf. A. Gide :

(٥) نفس المرجع ص ٥٧٩ .

(٦) لهذا أصل في نقد إدجار آلان بو ، أنظر هذا الكتاب ص ٣٨٦ - ٣٨٧ .

نفسية رحيبة تعبر عما يقصر التعبير عنه ، وتفيد ما لا تفيد في أصلها الوضعي النفعي ، فتصبح كلمة « الغروب » - مثلاً - مبعثاً لصور وجدانية مصحوبة بانفعالات داخلية ، كمصرع « الشمس الدامي » ، و « الألوان الغاربة الهاربة » ، والشعور بالزوال ، والانقباض ، وانطماس معالم الحياة ، وإثارة الشكوك وما إليها (١) .

وفي هذا كله لا يصير الشعر شعراً بعناصره الفكرية واللغوية التي هي عناصر غير صالحة أو ثانوية فيما يرون ، وإنما يكون شعراً بعناصره الخالصة ودلالته الإيحائية المستترة المبهمة التي تشف عن أجواء نفسية غريبة لا سبيل إلى التعبير عنها باللغة وحدها ، كما ستفصل ذلك بعض التفصيل حين نتحدث عن قضية الشعر الخالص في هذا الفصل . فالشعر الرمزي شعر يخلق في أجواء نفسية لا عهد للغة بها .

، ونضرب مثلاً للصور الرمزية ببعض أبيات في قصيدة من قصائد « رامبو » وعنوانها « السفينة (٢) السكرى » ، يقول فيها يعني نفسه على لسان السفينة : « حين هبطت من الأنهار (٣) الرتيبة الهادئة لم أعد أشعر بالبحارة يجرؤونني .. في الهدير الجياش للأموج - بين مد وجزر - جريت .. قد باركت العاصفة يقظاتي (٤) البحرية . وأخف من السداد ، رقصت على الأمواج التي يسمونها الطاوية الأبدية للضحايا ، عشر ليال دون أن آسف على عيون القوانيس الكبيرة الحمقاء (٥) .. ومنذ ذلك الحين استحممت في قصيدة (٦) البحر ، منقوعة (٧) في ذوب من نجوم لبنية ، أغمر مجرى سماوياً أخضر ، حيث يطفو شيء شاحب في نشوة ، غائب في تأمله (٨) ، هو غريق أحياناً يهبط . »

(١) أنظر : أنطون غطاس كرم : الرمزية والأدب العربي الحديث ص ٨٨ - ٩٠ ،

A. gide : Anthologie ... P. 600-603

(٢) هي قصيدة شاب في السابعة عشر من عمره ، لم يكن قد رأى البحر ، ولكن قرأ عنه ، أنظر :

Abry, Bernès, Crouset et Leger : Les Grands Ecrivains de France Illustrés, XIXes, P., 1847.

(٣) هنا مقابلة رمزية بين الأنهار الوديدة الرتيبة رمز الحقائق المألوفة لسواد الناس وبين البحار الصاخبة المضطربة رمز المجهول الذي يفرح الشاعر في خيالاته .

(٤) mes éveils maritimes يقصد ميلاده الجديد في حياة البحار ، وانطلاقه في خبايا المجهول .

(٥) يقصد المتاوران التي كانت ترى على أرصفة الموانئ ، ويريد منها المعالم الناقصة التي ترشد للحقيقة

في عالم الناس .

(٦) هنا تشبيه ينقل معنى البحر إلى رمز .

(٧) حال من الفاعل في « استحممت » .

(٨) صفات للفرق تظهره في مظهر السميد المستغرق في تأمله ، وهو تصوير لا يحاط غير محدد ، مقصود

من الشاعر .

وفجأة تختصب ألوان الزرقة بضروب من الانتشاء ، ويباقعات بطيئة تحت بريق النهار القاني ، هي أقوى أثراً من الخمر ، وأرحب من ألحان القيثارة ، حيث تختمر مذاقات الحب المرة الصباء (١) .. ولكنى حقاً طالما بكيت ، فالأسحار عصبية أئمة ، وكل قمر شرس ، وكل شمس مرة المذاق (٢) .. آه فلتنفجر مني القاعدة ١١ . آه ١١ فلاذهب إلى غور البحر (٣) .. » .

فالسفينة السكرى هي الشاعر نفسه ، وهي سكرى بالحرية ، وبالمجهول على أثر توديع الواقع البغيض . فقد ضاق « رامبو » — على حدائنه — بالتجارب الإنسانية الواقعية والاجتماعية ، فهو يترك الناس إلى بحار مغامراته في المجهول ، غير آس على عيون فوانيس الموانئ في حياة الناس ، ويرحل يخوض ملحمة المصير في مناطق لم يخضها أحد ، ويراهم بخياله كأنما عبرها . ويصور باطن وجوده المظلم المعذب ، وأمواج أحلامه ، ورغباته المختلطة ، ورؤاه الغريبة ، ونشواته المروعة . فالسفينة الضاربة في البحر ليست سوى نفسه أطلق لها العنان . والقصيد أغنية خلوته السامية ، وهي خلوة الإنسان الطموح ، يهرب فيها إلى مناطق التفكير العليا التي لا يفصح عنها شيء . فلا نستطيع أن نحدد كل التحديد ما يريده ، ولا أن نفهمه كل الفهم ، ولكنه يثير شعوراً غامضاً رهيباً يجعله هو موضع إعجابنا في رحلته النفسية الخطيرة .

وفي الحق لم يخترع الرميون وسائل الإيحاء كلها في الآداب الأوروبية ، فقد كان كثير منها متفرقاً مشوراً في آداب من قبلهم ، كما يعترفون هم بذلك ، ولكنهم جمعوا هذه الوسائل وزادوا فيها وفلسفوها على حسب آرائهم في الصورة وفي موضوع الشعر . وقد أثروا أبلغ الأثر في الآداب الأوروبية والعالمية بهذه الوسائل الإيحائية . وقد تأثر الشعر العربي الحديث تأثراً عميقاً بمختلف اتجاهاتهم ، وسنشرح ذلك التأثير — فيما بعد — فيما يخص موسيقى الشعر . وسبق أن ضربنا مثلاً للقصيد الرمزية بقصيدة « الشراع » ،

-
- (١) اضطراب ظاهري في التصوير مقصود فنياً من الشاعر ترأسل فيه الحواس ، وتختلط فيه الألوان .
(الزرقة بتوهج أشعة الشمس الحمراء وانكاسها على سطح الأمواج) بالمذاقات المرة لماء المحيط واللعب ،
وتصبح النشوة والإيقاعات ذات اللون .
(٢) تشخيص له دلالة عاطفية ، وفي العبارات ترأسل الحواس أيضاً .
(٣) للنص الذي نقلنا عنه أنظر :

للأستاذ خليل شيبوب (١) ، وإليك مثلاً آخر من قول « أديب مظهر » في قصيدته :
« نشيد السكون » :

أعد على نفسى نشيد السكون حلوا كسر النسيم الأسود
واستبدل الأنات بالأدمع وأسمع عزيف اليأس فى أضلعى
واستبقنى بالله يا منشدى
فالميل سكران ، وأنفاسه تلفح أجفانى ، وأحلامى
تنساب حولى زفرة زفرة حاملة أكفان أيسى
بالله هلا نغم قائم على بقايا الوتر الدامى ؟ (٢) ١

فالمصور - فى تلك القصيدة - تتمثل فيها الحركة الموهمة التى تبدأ من معطيات الحواس. لتردها معالم تجريدية نفسية ، ويتمثل فيها كذلك تجاوب الحواس وتراسلها بإضضاء الألوان على المشمومات والمسموعات ، ثم فيها تشخيص التجريديات وتضافرها على تصوير الشعور العام بالأسى العميق ، مع استطابة هذا الأسى فى ظلام الأحلام المحتضرة ، كأنما يضيوع شذاها وهى تحترق ، على أن فى المقطوعة الأولى - من القصيدة السابقة - ضعفاً فى الصياغة ، لأن لها طابعاً خطايا ياباه الرمزيون ، وكذا فى البيت الأخير من نفس القصيدة ، مما يضعف من الانطواء الذاتى والغوص فى أعماق النفس . فالأبيات السابقة - فيما نرى - رمزية فى مظهرها ، وأثر الرمزية فيها لا شك فيه ، ولكنها تفقد روح الرمزية وعمقها .

٤ - ومذهب السريالية - أو مذهب ما فوق الحقيقة - يعنى بالصور الشعرية ذات الدلالة النفسية . وهو - من أجل ذلك - يشبه بعض الشبه مذهب الرمزيين ، وقد أعجب كثير من السرياليين بصور لشعراء رمزيين .

وترى السريالية فى الصورة العنصر الجوهرى للشعر (٣) . والصور من نتاج الخيال . وفى هذا الخيال على الشاعر أن يثق بالإلهام ويستسلم له ، بحيث يستقبل هذه

(١) أنظر ص ٣٧٦ - ٣٧٧ من هذا الكتاب .

(٢) الأستاذ صلاح لبكى : لبنان الشاعر ، ص ١٧٤ طبعة بيروت ١٩٥٤ .

(٣) أنظر :

الصور التي تتبع من وجدانه أكثر مما يحاول خلقها بفكرة المحض عن طريق الشعور (١). « والخيال الخليل لا يحتوى على حل المسائل ، ولكنه صورة المسألة التي لا تستطيع المعارف الإنسانية أن تتجاوزها ... وفيه البرهان على أن شيئاً ينبغي ويتألق في أحلك الظروف وأفدحها ليأخذ الطريق على البأس (٢) » وبجمال الصور يتيسر للمرء أن يملأ فراغاً في وجوده لا سبيل إلى الاستعاضة عنه إلا بالشعر ، وما أشبهه بالعقيدة ، يقوى شعور المرء بالحاجة إليها كلما ساءت أحوال وجوده ، « ولذا كان تذوق الناس للشعر أقوى وأعظم في أيام الحرب (٣) . وعلى الشاعر أن يبحث عن الوسيلة التي يتوصل بها إلى « نقطة تلاقى حلمه الشعري بالحقيقة ، وإلى جلاء الصلة بين فكره والواقع ، ليوحى في شعره بالحقيقة المطلقة (٤) » .

وفي الصور الشعرية تتمثل هذه الوسيلة ، إذ بفضلها يصل الشاعر إلى تثبيت العلاقات التي تصل ما بين الأشياء والفكر ، وما بين المحسوس والعاطفة ، وما بين المادة والحلم أو الخيال الذي يتجاوزها . والصور تتوالد من المقارنة بين أمرين متباعدين قليلاً أو كثيراً . وفي عالم الحس أشياء ونبات وحيوان ، ولكن ليس فيه صور . والشاعر هو الذي يخلق هذه الصور من مواد الحس الغفل . « وخاصة الصور القوية أنها تتولد من من تقريب الشاعر — تقريباً تلقائياً — بين حقيقتين جد متباعدتين ، يقف عليهما بفكره وخياله . فإذا كانت الحواس وحدها هي التي تجيز الصور الشعرية وتستحسنها ، فإن هذه الصور لا قيمة شعرية لها » ، لأن الصور الشعرية تضعف كلما انحصرت في نطاق الحواس . وذلك مثل تشبيه الخلد الوردى بالتفاح ، فإن المرء لا يكون شاعراً إذا لحظ

(١) هو ما يسميه أندريه برتون « الكتابة الآلية » ، ولكن أتباعه تحللوا من حرفية قوله بحيث صاروا يبحثون عن تنظيم صورهم نفسياً عن طريق الفكر ، المرجع السابق ص ٤٠٥ ، ٤١٠ .

(٢) أنظر :

Ferdinand Alquié : La Philosophie du Surrealisme, Paris 1953-P. 194-195

(٣) المرجع السابق ، نفس الموضوع .

(٤) أنظر :

Pierre Reverdy : Circonstance de la Poésie, Article publié dans : Revue de l'Arche, N. 12, Nov. 1946 of. Cahiers du Sud. Tome XI, février, 1955.

و « بيير ديفردي » يتفق في أكثر آرائه مع الناصحين من السير يالين أنظر :

G. Picon : Panorama de la Nouv. Litt. Franc. P. 152-153 :

هذا الشبه ، لأنه لا دلالة له على سوى الاستعاضة الحسية التي يستعان فيها — عادة — بأداة التشبيه (١) .

ويحذر « أندريه بريتون » — صاحب هذا المذهب — من التكلف في صياغة الصور ، مما يضر بالأصالة ، ويقضي على الدلالة اللاشعورية للصور ، وهي التي يحرص عليها السرياليون . وفي هذا يفرقون افتراقاً جوهرياً عن الرمزيين . ولذا يقول « بريتون » : « الصور الأدبية السريالية تشبه تلك التي تمر في خيال السكران ، تأتيه تلقائياً ، وتفرض نفسها عليها قسراً ، فلا يستطيع عنها حولا ... ويقتنع العقل — ابتداءً — بحقيقتها العظيمة القيمة ، فلا يلبث أن يدرك أنها تزيد في معرفته . وتبدو الصور في مجراها الطبيعي الذي يصيب المرء منه ما يشبه الدوار ، كأنها عجلة قيادة الفكر (٢) » . وذلك أن السريالية لا تريد الوقوف عند حدود المنطق في هذه الصور ، لأن المنطق ، كالعلم ، يقف عند حدود ظواهر الأشياء ، ولا يكشف عن حالات النفس الساذجة الحاملة ، وترى أن صور الشعر يكشف الشاعر بالصورة عن حالات النفس الساذجة الحاملة ، وترى أن صور الشعر مثل صور الأحلام وخواطر المرضى ، لها ظاهر ولكن لا بد من تأويله بباطن يشف هو عنه ، ولذا فهي تكشف أحيانا عن الصور الغامضة للنفس في دقتها وسذاجتها . ومن وراء مثل هذه الصور يصل المرء إلى منطقة أقرب إلى اللاشعور ، يسمو فيها على المادة من وراء استنطاق الصور ، حتى يترجم بالكلمات عما لا يدرك . ولهذا يرى أندريه بريتون أن « أقوى الصور هي الصور التحكيمية التي يصعب على المرء أن يترجمها إلى لغة عملية (٣) » ، وفي هذه الصور تتقارب الحقائق البعيدة كل البعد ، وبهذا التقارب تتوزع المشاعر حتى تترك المرء في شبه حلم ، ولكن من وراء هذا التوزيع تبدو وحدة الفكر المتفرقة وراء الصور المادية الحسية المتواردة على فكرة واحدة .

وقد صور بول إلوار P. Eluard حبه في صورة تسامى فيها بحبيته ، ووحد بينها وبين الحقيقة المجردة ، يقول : « حين كنت فتي ، فتحت ذراعي لأستقبل الصفاء ،

(١) في هذا يتفق « بيير ريفردي » (مجلة Arche السابقة ص ٢٧٦) مع أندريه بريتون أنظر :

A. Breton : Manifeste du Surréalisme, Paris 1924, in : G. Picon : Panorama des Idées Contemporaines, P. 407.

J. Paulhan : Clef de la Poésie, Paris 1945. P. 78.

(٢) أنظر :

Ph. Van Tieghem : Petite Histoire des Grandes

(٣) أنظر :

Doctrines Littéraires en France, P. 290, 292, 294.

ولم يكن هذا الصفاء سوى رفرقة أجنحة في سماء خلودى ، لم يكن سوى خفقان قلب ، حبيب يحقق في صدر تملكه الحب . وحينذاك بقيت في الأعلى ، لا أستطيع الوقوع ، — ولكن هذا التطابق بين الحب والتسامى المطلق له أثر مضاد من الناحية الخلقية . وهو عزلة الإنسان ، وهذه العزلة نفسها لا سبيل بعده من التسامى الإنسانى الرائع الذى ينشده ، وفي هذا لا يكون هذا التسامى سوى هجسة أوحى بها لحظة عابرة من لحظات الوجود كأنها الحلم (١) .

والصور السريالية يعبر عنها بمجمل لا ترتبط بسوى الموضوع ، ولا يعبأ فيها بالدلالة العقلية المنظمة ، بل بنوع من الإيحاء يربط ما بينها ويجعلها تدور حوله .

وأقوى الصور عندهم هى الصور التحكية المتناقضة المتواردة على معان يصعب التعبير عنها ، وترتبط ما بين الأشياء البعيدة ربطاً يحدث هزة في العقل والحس معاً . فمن ذلك هذه الصور السريالية التى عنوانها « الغدارة ذات الدوائب البيض » : « عقد من ماس لا يستطيع العثور له على قفل ، ولا يتوقف وجوده على انتظام فى خيط هذا هو اليأس ... واليأس فى جملة لا يخطر له . الحشد من الأشجار يؤلف غابة . والحشد من النجوم يؤخر الليل طويلاً . فينقص الأيام يوماً ، وحشد من هذه الأيام الناقصة تنألف منه حياة كاملة (٢) » .

وهم يعجبون كذلك بالصور التى ترأسل فيها الحواس والمدركات معاً ، ويمثل « أندريه بريتون » لذلك يقول الشاعر « ريفيردى » : « فى الجدول الرقراق أغنية تنساب » .

ويعجبون كذلك بالصور التى تدل على سداحة كالطفولة الحالصة ، لأنها تكشف برهة عن الفطرة التى تشف عن حالة لاشعورية أولية ، كما فى قول أحد شعرائهم : « فى الغابة المضطربة بنيران الصواعق كانت لحوم السباع طازجة (٣) » . وفى هذا

(١) Yves Duplessis : Le Surréalisme, Paris 1958, P. 49-62.

(٢) المرجع السابق ، نفس الموضع .

(٣) قريب من هذا المثال فى سداحة التصوير وطفولة تساؤل جميل صدق الراوى عن النجوم .

أمن من بنات الليل أم من الربائب ؟

ولهذه الأسئلة وكثير غيرها انظر :

A. Breton : Manifeste du Surréalisme, in : G. Picon ; Panorama des Idées Contemporaines, P. 407-409.

التصور الساذج نحس إحساساً عابراً بشعور الطفولة البريء الذى يدفعنا إلى الرجوع إلى أنفسنا ، إلى الحياة الحق التى تشقى المرء من ضلال الأوضاع المتوترة غير الفطرية .

والسيراليون يرون فى أقوال « فرويد » ما يعزز مزاعمهم ، مثلاً يقول فرويد : « إن شعراءنا هم أساتذتنا فى معرفة النفس ، ... ذلك أنهم يصعدون عن منابع عصبية لا يتيسر إخضاعها للعلم ، ... فعن طريقهم نستطيع أن نحل الإنسان محل الحق من هذا العالم ... » . وفى هذا تكون الصور الشعرية تجربة نفسية يعيشها المرء وتكشف عن باطنه الخبيء .

هـ — المدرسة النفسية فى الأدب : لا نقصد هنا المدرسة النفسية على طريقة « سانت بوف » ومن أساءوا اتباعه من اتخاذ الأدب مجرد مرآة للدلالة على نفسية صاحبه ، وإن كانت تمت بصلة لهذه المدرسة النفسانية من حيث الوجهة العامة ، ولكننا نقصد هنا إلى المدرسة الإيحائية التى أفادت من اللاشعور فى اتجاهات فنية إيحائية خاصة .

وقد أوجزنا القول من قبل فى قيمة الصور الأدبية من ناحية دلالتها على اللاشعور وعلى الرغبات المكبوتة الفردية واللاوعى الاجتماعى ، وذكرنا أن مجرد الدلالة على العقد النفسية أمر خارج عن نطاق الأدب ، وإنما يهمننا فى الأدب بيان قدرة الشاعر على تحويل هذه الصور الذاتية الفردية من عالم اللاشعور المكبوت إلى صور إنسانية عامة فى عالم الشعور ، مع لأدلة ذلك على صدق الشاعر فى تصويره ، ثم بيان أسباب استجابة جمهور الشاعر له . « فيما إذا دل على رغبات مكبوتة جماعية لأمتة أو للإنسانية جمعاء (١) .

فالكبت العاطفى — كما يرى فرويد — يقع المرء منه فيما يشبه الحصار ، ويتبعه أن الذات تدافع عن نفسها للخروج من هذا الحصار ، فتبذل جهداً من شأنه أن يضعف الذات ويوهن قواها ، ولكن الكبت — فى منطقة اللاشعور — قد يبحث عما يعوض الذات ، بأعمال تؤكد بها هذه الذات نفسها ، وتنفس عن نفسها بهذا التعويض ، وبه يقل أثر الكبت أو يمحي . والفنان والشاعر يستطيع كلاهما أن يحول هذه الطاقة المكبوتة

(١) نفس المرجع السابق ص ٤١٠ ، ثم ٣٧٧ - ٣٧٩ من هذا الكتاب .

إلى عمل فنى أو أدبى يتسامى فيه عن مجرد الكبت الجنسي (١) ، فيتحقق التطهير الذاتى فى عمل فنى اجتماعى بطبيعته (٢) .

فلماذا طبقنا ذلك على تجربة قيس (٣) بن الملوّح على حسب ماورد إلينا من شعره ، نجده قد حاول الاستعاضة عن حرمانه من ليلى ، وذلك بوصف جمال الطبيعة ، وبخاصة جمال الظباء فى شعره ، وقد أدرك ذلك بفطرته حين قال :

فما أشرف الأيقاع إلا صبابه ولا أنشد الأشعار إلا تداويا (٤)

ولأجل هذا التداوى والتنفيس كان قيس مولعا بالتأمل فى جمال الظباء ، وبوصف هذا التأمل فى شعره ، وبفك الظباء من إسارها حين تقع فى شرك الصيد ، وبجمالياتها من اعتناء الحيوان عليها . ولنأخذ نموذجا لذلك من أشعار له كثيرة فى نفس الموضوع :

أيا شبه ليلى لا تراعى ، فإننى لك اليوم أمن وحشية لصديق
ويا شبه ليلى ، لو تلبث ساعة لعل إفزادى من جواه يفيق
تفر وقد أطلقتها من وثاقها فأنت لليلى - لو علمت - طليق
فعينك عيناها ، وجيدك جيدها ولكن أعظم الساق منك دقيق (٥)

فلماذا انتقلنا - فى ضوء هذه الحقائق - إلى قول قيس نفسه :

أبى الله أن تبقى لحى بشاشة فصبرا على ماشاء الله لى صبرا
رأيت غزالا يرتعى وسط روضة فقلت : أرى ليلى تراءت لنا ظهرا
فيا ظبي كل رغدا هنيئا ولا تحف فإنك لى جار ، ولا ترهب الدهرا
وعندى لكم حصن حصين ، وصارم حسام إذا أعلمته أحسن الهبرا

(١) أنظر : S. Freud : Ma Vie et la Psychanalyse, in : C. Picon
Panorama des Idées Contemporaines , P. 125-129, 129-130.

(٢) قارنه بما سبق أن ذكرنا ص ٧٢ - ٧٥ ، ٣٦٥ ، ٣٣٦ ، ٣٤٨ من هذا الكتاب .

(٣) سواء لدينا كان هذا الإسم تاريخنا أم استر وراءه أحد المحين من شعراء العرب وقد بحثنا مشكلة وجوده واستدلنا عليه بمجج جديدة فى كتابنا : الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية ، أنظر مقدمة ذلك الكتاب ثم الفصل الثانى من الباب الأول .

(٤) الأغاف ، طبعة دار الكتب المصرية ، ص ٢٠ - ٩٣ .

(٥) المرجع السابق ص ٨٢ - ذيل الأمالى والنوادر لأبى على القالى ص ٦٣ .

فما راعني إلا وذئب إقذ انتحي فأغلق في أحشائه الباب والظفر
ففوقت سهمي في كتوم غمزها فخالط سهمي مهجة الذئب والنحرا
فأذهب غيظي قتله وشنى جوى بقلبي ، إن الحر قد يدرك الوترا (١)

نرى أن قيساً نقل - في هذا المشهد الصحراوي من شعره - صورة نفسية لمأساته
هو فليس الغزال سوى ليلى التي كان يحرص كل الحرص على أن تعيش معه وبجانبه ،
لا ترهب الدهر في كنفه ورعايته ، ينعم هو بوصالها غير المشوب في عيش رغد هنيء ،
وتعز هي بفروسيته وشجاعته . وليس هذا الذئب هو وحش الصحراء ، ولكنه -
لا شعورياً - ورد غريمه الذي افترس أعز أمانيه ، وترك في نفسه وترألاً يشقى ، يتطلع
أبد الدهر إلى إدراكه .

ولهذا يجد قيس الراحة بقتل الحيوان ، وبرؤية سهمه يغوص في مهجته وقلبه ،
ففي النكال به شفاء جوى حبيس يتجاوز مجرد صيد ذئب في الصحراء ، ثم يعود قيس
فيؤكد هذا الوتر الذي يقض مضجعه ويمنى نفسه دائماً بنبيله ، لأنه حر كريم أصيب
بما ينال من حره وكرامته بفوز غريمه عليه وظفقه بمن كرس هو حياته العاطفية
من أجلها . ففي هذا الشعر تمثيل لعواطف قيس الذاتية وتسام بها ، وتصوير إنساني
عام لها في الصراع بين حيوان عاد مفترس وآخر ضعيف عاجز ، ثم في موقفه منهما
ليعبر به عما عجز عن تحقيقه في واقع حياته ، ولا بد في هذا التسامى النفسى من أن
يكون الشاعر قد عانى التجربة التي تشف عن مكنون نفسه .

وقد رأينا كيف يستجلى السرياليون من الصور الشعرية مناطق النفس الغائمة
الحالة ، ثم كيف يستشف النفسانيون ما وراء شعور الشاعر من ثناء صورته .

٦ - المذهب التعبيري في الشعر الغنائي : ازدهر هذا المذهب في ألمانيا أولاً ،
حوالى عام ١٩١٠ . ومع أنه سابق على السريالية ، قد تأثر مثلها بنتائج دراسات ،
اللاشعور ، وأثره أخلد وأبقى في المسرحيات ، ولهذا سنتحدث عن مبادئه العامة الباقية
الأثر حين نتحدث في المذاهب الفنية في المسرحية في آخر فصل في هذا الكتاب .

(١) المهبر : القطع - انتحي : اعترض - فوق السهم (بتشديد الواو مع فتح الفاء) : جملة في الفوق ،
وهو موضع السهم من الوتر ؛ والكتوم من القسي التي لا ترون إذا حركت - السحر : الرنة أو الكبد أو
القلب ؛ أنظر : الأغاني طبعة دار الكتب المصرية - ٢ ص ٧٣ - ٧٤ - وفي الأغاني لذلك الحادث قصة :
أنه بعد أن قتل قيس الذئب يسهم بقر بطنه وأحرق أشلاءه تشفياً منه ، والقصة تويد المعنى الذي ذكرناه .

والذى يهمننا هنا هو بيان أثره فى الشعر الغنائى ، إذ أن له مبادئ خاصة تضيف جديداً إلى المذهب النفسانى السابق . وعلى الرغم من وجهاته المختلفة ما بين سياسية واجتماعية ، فإنه يعتمد على نوع من التصوف أساسه نشدان بعث جديد للإنسانية . وهذا البعث أليم ، لأن حياة الإنسانية — الآن — موت ، أو غروب ، ولكن الأمل فى شروق جديد . ومن عام ١٩٢٠ إلى عام ١٩٢٢ ظهرت ثلاث منتخبات شعرية لبعض الشبان من أصحاب هذا المذهب ، أشهرهم سورج ، وستادلر ، وهيم : وعنوانات هذه المجموعات بترتيب ظهورها : « غروب الإنسانية » « بشارة الميلاد » (١) ، « الصعود » — وهى رموز دينية ، ليست سوى قالب لميلاد جديد للإنسانية . ووراء ذلك نزعة إنسانية تدعو لثورة من نوع جديد ، ثورة ذات نزعة إنسانية عالمية . وقد مر بمرحلة التعبير « بريشت » فى أشعاره ، وكذا « وبروفيل » (٢) . وفى أشعار هؤلاء — جميعاً — تصوير لمعاناة الإنسانية لهذا البعث وآلامه ، ثم عناء مواجهة التغيير الثورى لإقرار النزعة الإنسانية . وقد انجهدت هذه النزعة — فيما بعد — إما اتجاهاً اشتراكياً قومياً ، وإما للحملة على مفاصل الطبقة البرجوازية ، وفيها جميعاً يتراءى طابع الأمل ، ولكن من وراء أكده من العقبات التى تمثل مخاض الإنسانية ، حتى لقد انتهى الأمر بهؤلاء الشبان من هذه المدرسة إلى نوع من اليأس الذى يواجهونه فى استبسال لتوكيد الذات ، وقد غلبت نزعتهم الغنائية حتى فى المسرحيات (٣) .

وعلى الرغم من اندثار هذا المذهب ، قد ترك فى الشعر الغنائى العالمى آثاراً بوسائله الإيحائية ونزعت الإنسانية الدينية . ويتراءى هذا الأثر فى كثير من أشعار ت . س . إليوت .

ومن أمثلة تأثير هذا المذهب — فى شعرنا العربى الحديث — قصيدة الأستاذ خليل حاوى ، وعنوانها : « لعازر عام ١٩٦٢ (٤) » — وعنوان القصيدة نفسه دليل على أن الشاعر يقصد بعث لعازر آخر — غير لعازر المسيح — عام ١٩٦٢ . وفى القصيدة

(١) ميلاد المسيح ، رمزا للبعث .

(٢) Werfel

(٣) كا ستشرخ فى فصل المسرحية

(٤) مجلة الآداب البيروتية ، يونيه ١٩٦٢ — ولعازر (بفتح اللام) أخ مريم ومارتا فى الإنجيل ، بعث

مضى بعد الموت حل سؤال أخته (إنجيل يوحنا) .

وسائل إيجاء رمزية ، سيريالية (في تجاوز الوعي مع اللاوعي) ، وتعبيرية من حيث التطلع للبعث الجديد .

وهذه القصيدة قسمان ، القسم الأول : لعازر يبدو طبب النفس بالموت ، يخاف من البعث ، لما فيه من صعاب ومن مواجهة تبعات الحياة الجديدة ، والقسم الثاني تصف زوجة لعازر حاله بعد بعثه ، وتوازن بين حالتيه بعد البعث وقبله .

وفي مطلع القصيدة سرعان ما نفهم أن لعازر عام ١٩٦٢ ليس ميتاً موتاً حقيقياً ، بل هو ميت وسط أموات من جيله ، فقبره هذا الوجود ، وكفنه نثرات ذرات الشمس الحمراء ، وهو قرير بموته غير شاعر بمسئولية وجوده الحقيقي :

« عمق الحفرة ، يا حفار ، عمقها

لقاع لا قرار

يرتجى تخلف مدار الشمس

ليلا من رماد ، (١)

وبقايا نجمة مدفونة خلف الجدار ،

لا صدى يرشح من دوامة الحمى

ومن دولاب نار .

آه ! ! لا تلق على جسمي

تراها أحمرأ حيا طرى .

ثم يلتفت على الميت بعنف بربرى ... »

على أن لعازر — بعد ذلك — يخشى تبعات البعث ، واستجابة المسيح لرجاء أخته أن يبعثه ، لأنه — على قلقه الضئيل في موته — يخاف ما يكلفه البعث من مشقة :

« صلوات البعث يتلوها صديق الناصري

أترى تبعث ميتا ، حججته شهوة الموت ؟

(١) أى بقايا أمل حبيس مطمور في حياة هي موت .

ترى هل تستطيع ؟
أترى تنفض غنى عثبات من ركام
الموت فى قبرى المنيع !
رحمة ملعونة أوجع من حمى الربيع (١) .

وسر رهبتة هذه أنه وسط أموات ، يريد أن يظل يستمرىء حياتهم ، فها هو ذا
يتحدث عن دعاء صديقه الناصرى أن يبعث :

« كيف يحينى ليرضى خاطر الأخت الحزينة .
دون أن يمسح عن جفنى
حمى الرعب والرؤيا اللعينة ؟
لم يزل ما كان من قبل وكان ،
لم يزل ما كان . برق يتلوى
فوق رأسى ، أفعوان ،
شارع تعبته الغول
وقطعان الكهوف المعتمة
الجماهير التى يعلكها دولاب نار ،
وتموت النار فى العتمة
والعتمة تنحل لنار »

وبعلل لعاذر لهذه الرعدة من البعث ، بأنه سيصير غريباً فى الجماهير الميتة — فها هو
ذا ينوء بعبد رسالته :

« كنت ميتاً بارداً يعبر أسواق المدينة .
الجماهير التى يعلكها دولاب نار .
من أنا حتى أرد النار عنها والدوار ؟
عمق الحفرة يا حفار ، عمقها لقاع لا قرار ؟ »

(١) قارنها بمطلع : الأرض الخراب ، قصيدة ت . س . البيت .

وفي القسم الثاني من هذه القصيدة نرى لعازر تتحدث عن حاله بعد أسبوع من بعثه . ونعتقد أن امرأة لعازر هنا رمز للحياة . فقد كان لعازر غريبا عنها في حياته الأول التي هي موت ، كما تقول هي :

« كان ظلا أسودا يغفو

على مرآة صدر

زورقا ميتا

على زوبعة من وهج نهدي وشعري

كان في عينيه ليل الحفرة الطيني يدوى وبموج

عبر صحراء تغطيتها الثلوج »

وعلى تلك الحال من الوجود كانت زوجته تنكره كأنه نمر يفترسها ويهددها :

« نمر يلسعه الجوع فيرعى ويهيج

يلتقيني علفا في دربه ،

أنثى غريبة

يتشهى وجهي

يشبع من رعي نيوبه

كنت استرحم عينيه

وعار العرى في وجهي

كأنى امرأة عريت جسمي لغريب »

ولكن لعازر - بعد بعثه - ليس مبهجا ، فهو الآن حى ، تعرفه كآبة المسئولية التي يعانها ويواجهها ، فعقب الأبيات السابقة بقول الشاعر على لسان امرأة لعازر :

ولماذا عاد من حفرة ميتا كئيب

عبر عرق ينزف الكبريت والحقد الرهيب ؟ »

وهذا حقد على المفاسد ، مفاسد الحياة من حوله ، فهو حقد خصب غير سلبى ، قد أثمر :

جارقي يا جارقي
لا تسأليني كيف عاد
عاد لي من غربة الموت الحبيب ،
حجر الدار تغني
وتغني عتبات الدار والحرر
تغني في الجرار
وستار الحزن يخضر
ويخضر الجدار
عند باب الدار
يئمو الغار ، تلثم الطيوب
ينبع المرج وتمتد دروب
عاد لي من غربة الموت الحبيب »

ولكن يظل شيء من أسى في نفس هذه المرأة ، فهي تتعرف زوجها الآن ، بعد
أن كان غريباً عنها ، على حين لا تفهم سر كآبته في بعثه بعد موت ، وهكذا تختم هذه
القصيدة ، باسترجاع باطني يعمق المعاني السابقة :

« كنت استرحم عينيه وعار العرى
في وجهي
كأني امرأة عربت وجهي لغريب
ولماذا عاد من حفرة ميتا كتيب
غير عرق ينزف الكبريت
والحقد الرهيب ؟ »

ولعل بقايا الموت في نفس لعازر قصور في مواجهته المعاناة ، وقصور في فهم
بهجة التضحية . وفي مزج هذه المشاعر المعقدة قوة إحياء تنتقل منها في مجالات
ومستويات شعورية ولا شعورية خصبة الصوير .

٧- الوجوديون : ونرى - تنمة للمذاهب الأدبية - أن نذكر موجزاً للدراسة الوجوديين لظاهرة الصورة ، وصلاتها بالأدب والشعر عندهم .

والخاصة الأولى للصورة عند الوجوديين أن الصورة « عمل تركيبى يضم - إلى العناصر الممثلة للشيء - نوعاً من المعرفة محددة بمحدود الحس (١) » : وذلك كما إذا تمثلت الكرسي الخاص بى فى خيالى حين يغيب عنى هذا الكرسي ، وهذه الصورة طبعاً ليست هى الكرسي الخارجى ، ولكنها نوع من الوعى بجزئيات يتركب من مجموعها ما يدل - فى الحال وفى دائرة الحس - على الشيء موضوع الصورة . وهذه الدلالة تتمثل فى العلاقة بين الوعى والصورة . فحين أعمى صورة على مثلاً ليس موضوع الوعى هو الصورة ، ولكن موضوعه هو على نفسه ، فدار الانتباه فى الصورة موضوع مادم ، وليس صورة هذا الموضوع . فليست الصورة إلا علاقة الشيء ودلالته الصورية فى الوعى - « وخطأ جسم أن نخلط بين هذا الوعى والشيء المادى الخارجى ، لأن الوعى الذى موضوعه الصورة متحرك ينتظم ويدوم أو يختنى . فى حين أن الشيء المادى موضوع الصورة قد يظل أثناء ذلك هو هو لا يتغير » .

والخاصة الثانية ، أن الصورة تتمثل للوعى مباشرة ، على التقيص من الإدراك الذى يتكون فى بطن . فإذا حاولت إدراك مكعب من المكعبات ، فعلى أن أتدرج فى معرفة وجوهه وأضلاعه وزواياه وعلاقته بما سواه من أشكال ، ولكنى إذا وعيته عن طريق الصورة : فإنه يتمثل فى الوعى مرة واحدة بصفاته الخارجية ، دون نظر إلى علاقاته بما سواه ، ودون استقصاء فى جلاء هذه الصفات ، « فالصورة التى أتصورها بالخيال لا تتعلم . بل تبدو كما هى منذ ظهورها » . ويقتصر المرء فى تصوره إياها على الصفات التى تهمة منها (٢) .

فالإدراك عمق فى الوقوف على ماهية الأشياء ، ولكن الصورة فى الخيال قد تهمننا أكثر من الإدراك ، لأنها قد تكون أقوى وأغنى من جهة اقتصار المتخيل على ما يهيم من موضوعها (٣) .

(١) أنظر : J. P. Sarte ; L'Imaginaire, Paris 1949 P. 9-11

(٢) نفس المرجع ص ١٩ .

(٣) نفس المرجع ص ٢٠ - ٢٢ .

والخاصة الثالثة ، أن الصورة تستتبع حتماً أن يكون موضوعها في حكم المعلوم ، على النقيض ، من الإدراك الذى يفترض وجود موضوعه . وذلك أتى - حين أتخيل عليا في صورة له في سفره أو في قراءته ، أو على مقربة منى أضافحه . . . - فهذه الصورة عمل إيجابى تركيبى من جزئيات كثيرة تخص عليا ، أقوم بها ، وتستلزم أن أتخذ تجاه على وضعاً خاصاً في تخيله غائباً أو حاضراً أو على صفة من الصفات ، ولكنها تستلزم - في نفس الوقت - أنى لا أرى عليا لا من قريب ولا من بعيد ، وأنى لا أستطيع أن أضافحه عملاً . فالصورة ، إذن ، تستلزم إلغاء موضوعها ، لأنه لا بد أن يكون غائباً عن الحس ، معدوماً ، أو موجوداً في مكان آخر . وعلى أية حال هو غير موجود حالاً لأنه غير حاضر ، وفي هذا يكون كالمعلوم حقيقة أو حكماً . فإذا قلت ، « في خيالى صورة على » ، وقد أستتبع ذلك قطعاً أنى لا أرى عليا نفسه . فإذا أثرت بخيالى صورة على ، وقدمات ، اصطدمت - في نفس الوقت الذى وقفت فيه على الصورة ، ودون حاجة إلى الاستدلال - بشعور الأسمى بأن عليا في عداد الهالكين - وهذا الشعور جزء من الصورة ، وهو النتيجة المباشرة لما تستتبعه الصورة من أن موضوعها المادى يظهر في حكم المعلوم .

حقاً يمكن أن نتأثر ، أو نتصرف ، نتيجة للصورة الخيالية ، كما لو كان موضوعها حاضراً أمامنا ، أو كما ندركه ، ولكن هذا السلوك موقوف باللمحظات التى تتناسى فيها ما تنتجه الصورة (١) .

ومن أجل هذا كان عالم الصور عالماً لا يحدث فيه شيء : فلى أن أتخيل - كما أشاء - صورة الشجيرة وقد أصبحت شجرة برتقال كاسية بزهرها أو ثمرها ، أو أن أجرى في خيالى حصاناً في سباق ، فلن ينتج عن هذا أدنى تغير في علاقة الوعى الخيالى بموضوع الصورة الخارجى (٢) .

ورابع هذه الخصائص للصورة هو التلقائية : ذلك أن الإدراك يبدو أقرب إلى السلبية ، أما الخيال فإنه وعى تلقائى ينتج الصورة ويحتفظ بها . وكأنه يقوم بهذه التلقائية الإيجابية في وجه الشيء الذى ليس حاضراً أو في حكم المعلوم ، وهو المتخيل ،

(١) نفس المرجع ٢٢ - ٢٦ .

(٢) نفس المرجع ص ٢٢ .

« كما رأينا في الخاصة السابقة) ، و « الوعى الخيالى - من أجل ذلك - لا يظهر كأنه قطعة من خشب تطفو وسط الموج ، بل هو موجة وسط الموج » . والخيال أو الوعى بالصورة على هذا النحو ليس سلبياً ، ميتاً ، ولكنه نتاج مقصود لا يسبق موضوعه المادى ، وإنما يتحقق به ومعه (١) .

والعمل الفنى كله مجاله الخيال . أى ما مادته وموضوعه من الطبيعة ، ولكن بعد تخيلها ، أى فرضها غير موجود ، أو موجودة فى مكان آخر . وقد تصطحب الصورة الخيالية بعواطف تسبقها أو تكون وليدة لها . فإذا أثرت فى خيالى صورة على الصديق فى موقف له أمس ، فإن ذلك من شأنه أن يذكى عاطفة الحب له ، فقد أتحيل الموقف فينبعث الحنان ، وقد يكون الحنان نفسه سبباً فى إثارة الموقف ، ولكن فى كلتا الحالتين هناك فرق بين العاطفة تجاه الواقع حين تولت فى نفسى واقعياً وأنا معه هو أمس ، وبين العاطفة نفسها تجاه الموقف نفسه فى تخيلى له الآن . ففى الحالة الأولى الواقعية كانت العاطفة نتيجة ، على حين هو فى الحال الثانية سبب لبعث الموقف أو مصاحبة لتخيله ، وهى فى الحال الأولى يثيرها غيرى ، وأنا فيها أقرب إلى السلبية ، على حين هى فى الحالة الثانية إرادية ذاتية ، وفى الحالة الأولى كانت العاطفة صدى المواقع ، تستمد منه قوتها ، وفيها حينذاك عنصر المفاجأة والتحقيق ، على حين هى فى الحالة الثانية مثارة وقفت عند حد معين ، تحتاج لقوة الخيال كى تحيا . وهذا الخيال يتخذ مادته من الواقع ، ولكنه فى نفس الوقت يلفيه ، أى يعده غير حاضر (كما سبق أن بينا) . ومن هنا كان لهف الحب ونفاذ صبره فى انتظار رسائل حبيبته (حتى لو لم يوجد سبب يدعوه إلى القلق عليها) ، لأنه فى حاجة إلى ما يؤكد له الواقع حين يلجأ إلى خياله . وعواطفه فى عملية الخيال تتخذ مادتها من الواقع ، وتستمد من هذا الواقع المتخيل كل ما لها من قوة (٢) .

ولوحة الفنان كذلك عمل خيالى : لأن الألوان والأصباغ - فى اللوحة - مادة لا وزن لها فى ذاتها إلا بمقدار ما تشف عن صورة مستمدة - عن طريق الخيال - من الواقع ، فى أجزائها المتفرقة فى الطبيعة ، ولكنها متخيلة فى مجموعها . والرسام فى رسم لوحته لا يسلك كما يتصرف فى الواقع تجاه تحقيق فكرة أو تغذية

(١) ص ٢٦ ، ٢٧ من نفس المرجع .

(٢) نفس المرجع ص ١٨٥ - ١٨٧ .

عاطفة أو التصرف في أمر ، بل ولا يقصد إلى تحقيق فكرته واقعياً بتصويرها ، وإنما يقصد إلى جعل الصورة في لوحته موضوعية بتصويرها فنياً ، بعد أن كانت ذاتية قبل التصوير . ونحن لا نفهم هذه الصورة إلا بتخيلنا لنموذجها في الطبيعة . ولكن عملية الخيال تلغى الطبيعة بوصفها أمراً حاضراً ، إذن نحن نقومها من خلال ما نتخيل ، أى من خلال ما يعكس صورتها . وفي هذا التخيل للأمور الواقعية ينحصر كل الجمال الذى فى الصورة بوصفها مجموعة وسائل مادية تشف عن عملية تركيبية للصورة الخيالية (١) .

وكذلك الشأن فى الشعر والقصة والمسرحية ، إذ يلجأ المؤلف — فيها جميعها — إلى تأليف موضوع خيالى (فى معنى الخيال السابق شرحه) — من خلال نماذج كلامية تشف عنه ، وفى هذا النموذج الكلامى ينحصر كل الجمال الذى يكتسبه الموضوع ، وذلك شبيه كل الشبه بما يفعل الممثل « حين يقوم بدور « هاملت » ، فإنه يتخذ من نفسه ، ومن جسمه كله ، نموذجاً لهذا الشخص الخيالى (٢) » . والفنان — بعامه — يشبه المتأمل فى العمل الفنى فى أنه ليس بسبيل سلوك تحقيق وعمل ، ولكنه بسبيل سلوك تخيل لما يشف عنه العمل الفنى من نموذج . وهذا النوع من السلوك فى الفن هو الذى يشرح ما نشعر به من صعوبة كبيرة فى الانتقال من عالم الموسيقى أو المسرح إلى مشاغل الحياة الیوھية ، لأنه انتقال من عالم الخيال لعالم الواقع ، يشبه انتقال الحالم إلى اليقظة .

وينتج عما سبق أن الجمال مقصور على عالم الخيال ، وأن الواقع لا مجال فيه . فالأشياء فى واقعها تدعو المرء إلى اتخاذ مسلك عملى ، وجهاً لوجه أمام الوجود وما فيه من كثافة وثقل وامتداد . وما يثير فى النفس من جهد ، أو يتأثر من ضيق وغثيان . وأما مسلك الإنسان تجاه الخيال فهو التأمل فى صورة العالم للقضاء على هذا العالم فى واقعه ، إذ أنه غير حاضر واقعياً أمام المرء فى تخيله ، على نحو ما ذكرنا من قبل فى خصائص الصورة الخيالية (٣) .

(١) المرجع السابق ص ٢٣٩ - ٢٤٢ .

(٢) نفس المرجع ص ٢٤٢ .

(٣) المرجع السابق ص ٢٤٤ - ٢٤٥ .

« ولهذا كان من الحق الخلط بين الخلق والجمال . إذ تفترض قيم الخبر أن يكون الإنسان وجهاً لوجه أمام الأشياء ، وتهدف هذه القيم إلى صورة من السلوك في صميم الواقع ، وهى خاضعة - أولاً - لما في الوجود من حق أو جهد . فالقول باتخاذ مسلك جمالى تجاه الواقع هو الخلط التام بين ما هو واقعى وما هو خيالى . على أنه قد يحدث أننا نسلك مسلك التأمل الجمالى تجاه الأحداث أو الأشياء الواقعية . وفى هذه الحالة يستطيع كل أمرئ أن يشهد فى نفسه نوعاً من النكوص أمام الشيء الذى هو موضوع تأمله . بحيث ينزلق هذا الشيء نفسه فى منطقة العدم ، ذلك أنه - منذ لحظة التأمل الجمالى لشيء واقعى - لا يكون هذا الشيء الجمالى موضوع إدراك ، إذ تقتصر وظيفته على إثارة التأمل ، فيكون بمثابة نموذج لذات نفسه ، أى يكون صورة غير واقعية لما يبدو من خلال وجود الشيء المائل أمامنا . ويمكن أن تكون هذه الصورة غير الواقعية ليست شيئاً سوى الشيء المادى الواقعى نفسه إذا اتخذنا حياله مسلك الحيدة والتخيل ، كما إذا تأمل المرء امرأة جميلة ، أو تأمل تأملاً جمالياً سقوط المصارعين فى ملعب صراع الثيران ، ويمكن أن تكون هذه الصورة كذلك وقوفاً على معالم ناقصة غير محددة لما يكون من خلال ما هو كائن . كما إذا وقف الفنان على ما يمكن أن يكون من انسجام بين لونين قوين رأهما فى بقعتين على حائط . وفى كل هذه الحالات تبدو للمتأمل تأملاً جماعياً صورة الشيء كأنها خلف الشيء الواقعى موضوع التأمل ، بحيث يصبح هذا الشيء فى المرأة يقضى على ما عند المرء من رغبة فيها ، إذ لا نستطيع أن نقف منها النفعى تجاه ذلك الشيء . وفى هذا المعنى يمكن أن يقال : الجمال المفرط فى المرأة يقضى على ما عند المرء من رغبة فيها ، إذ لا نستطيع أن نقف منها موقفاً جمالياً حيث تظهر هى نفسها فى مظهر غير واقعى هو مثار إعجابنا بها ، ثم فى الوقت نفسه نسلك منها مسلكاً نفعياً مادياً ، وذلك بالرغبة فى حوزتها حسياً . فلأجل اشتهاها علينا أن ننسى أنها جميلة ، لأن الاشتها نوع من غوص المرء فى صميم الوجود (١) » .

ومما سبق من كلام سارتر نستطيع أن نستنتج اعتبارات الصورة الأدبية التى هى وليدة الخيال ، كما يراها الوجوديون :

(١) هذه العبارات كلها لسارتر فى ختام كلامه عن طبيعة الصورة فى الفن كله ومنه الأدب ، المرجع السابق ص ٢٤٥ - ٢٤٦ ، قارنها بفلسفة كانت فى الجمال ص ٢٧٦ - ٢٨٢ من هذا الكتاب .

فالصورة قد يتسع نطاقها فتشمل العمل الأدبي كله ، قصة كان أم مسرحية أم قصيدة ، كما تطلق الصورة أيضاً على جزئيات العمل الأدبي التي تؤلف وحدته . والصورة ، في كلتا الحالتين . لها نموذجها الخارجى الذى هو مصدر دلالتها . والصورة الجزئية فى الأدب تؤلف وحدة هى الصورة الكلية . وهذه الصورة الكلية جديدة كل الجدة فى الفن ، لأنها لا وجود لها فى مجموعها فى الطبيعة ، لأن الفن لا ينقل الطبيعة كما هى :

والصورة الجزئية فى الشعر والأدب بعامة - كالألوان والخطوط فى الرسم لها ماديتها وكثافتها ووضعها الخاص بها فى مجموع العمل الأدبي ، فهى أشياء فى ذاتها . وتنحصر كل حقيقتها وقيمتها فى أنها نموذج نتخيل من خلاله الصورة الحقيقية التى هى مدلوله الطبيعي . وتأمل القارئ فنياً فيما يقرأ هو ماثر هذه الصورة التى قصد المؤلف إلى تصويرها بوسائله المادية من ألفاظ اتخذها بمثابة الألوان والرسوم ، على أن المدلول الأدبي - وهو ما اتخذت الصورة الأدبية نموذجاً له - جديد كل الجدة فى الطبيعة ، لأنه ليس مجرد تصوير لها (١) .

ثم إن الصور الأدبية - كلية أو جزئية كما سبق - مصدرها الخيال ، وهو وحده مجال الجمال . ومسلك المرء فيه يختلف عن مسلكه الواقعى أمام الأشياء فى الوجود . وكل ما يجرى فى عالم الخيال لا يمس الحقيقة فى جوهرها الواقعى التفعلى الذى هو غير جميل فى طبيعته . وهنا يلتقى « سارتر » بكانت فى التفريق بين الجمال والنفع ، وبين الجمال والخير ، أو الخلق ، ولكن هذا الرأى من جانب « سارتر » ليس إلا مجرد لطبيعة العمل الأدبي من الوجهة النظرية (٢) .

غير أن المتعة الجمالية - عند « سارتر » والوجوديين - متعة حقيقية ، ولا يمكن أن تكتفى بنفسها ، لأنها تتطلب فهم موضوعها الجمالى الذى اتخذت الصورة الأدبية نموذجاً له ، ليرأى من خلالها . وهذا الفهم يستلزم نوعاً من وعى المضمون ، إذ لا يمكن أن يكون المضمون مجرداً من كل معنى ، وإلا لم تعد الصورة الأدبية مادة

(١) المرجع السابق ص ٢٤١ - ٢٤٢ - وفى هذه النظرة يتلاقى سارتر مع أرسطو فى أن المحاكاة ليست مجرد تقليد للطبيعة ، أنظر ص ٤١ وما يليها من هذا الكتاب .

(٢) وهذه أيضاً هى نظرة « كانت » فى بحثه فى الجمال ، أنظر ص ٢٧٧ - ٢٨٢ من هذا الكتاب .

نموذج (١) . وهذا المضمون يختلف تبعاً لجنس العمل الفني . وتبعاً لهذا الاختلاف ، يجعله « سارتر » ملتزماً أو غير ملتزم ، كما سنشرح في قضية التزام الشاعر في هذا الفصل ، وفي هذا كله يختلف « سارتر » عن « كانت » اختلافاً جوهرياً .

ونقف الآن — بعد هذا العرض الموجز للصورة الأدبية في مختلف المذاهب الأدبية — لنرى ما يطلب في الصورة في الشعر على حسب ما يؤخذ من هذه المذاهب جملة مما هو مشترك بينها ، ولنعرف مبلغ ما أفدنا من هذا التراث العالمي الفني الخاص بالصورة الأدبية في توجيه نقدنا وشعرنا الحديث . وفي ضوء ما قدمنا نهتدى إلى النتائج الآتية :

أولاً : الوسيلة الفنية الجوهرية لنقل التجربة هي الصورة . في معناها الجزئي والكل . فما التجربة الشعرية كلها إلا صورة كبيرة ذات أجزاء هي بدورها صورة جزئية تقوم من الصورة الكلية مقام الحوادث الجزئية من الحدث الأساسي في المسرحية والقصة (٢) . وإذن فالصورة جزء من التجربة ، ويجب أن تتآزر مع الأجزاء الأخرى في نقل التجربة نقلاً صادقاً فنياً وواقعياً (٣) ، وهذا قدر مشترك بين المذاهب الأدبية الحديثة .

ولهذا كان محموداً أن تمثل الصورة — حسياً — فكرة أو عاطفة ، ولو كان هذا التمثيل لأحاسيس تجريدية ، كما رأينا في الرمزية مثلاً .

ومما يضعف الصورة ، إذن ، أن تكون برهانية عقلية ، لأن الاحتجاج أقرب إلى التجريد من التصوير الحسي الذي هو من طبيعة الشعر ، ثم إن الاحتجاج تصريح لا إيهاء فيه ، والتصريح يقضي على الإيهاء الذي هو خاصة من خصائص التعبير الفني (٤) .

(١) مرجع سارتر السابق ص ٢٤١ . ثم ص ٥٨ وما يليها من ترجمتنا لكتاب « ما الأدب ؟ » لسارتر
(٢) أذكر ما قلناه من نتائج دراسة سارتر للخيال ص ٤٣٦ - ٤٤٢ ، وكذلك دراسة الرومانتيكيين للصورة صفحات ٤٩٠ - ٤٩٤ من هذا الكتاب .
(٣) لصدق التجربة فنياً وواقعياً أنظر صفحات ٢٠٦ - ٢٠٧ من هذا الكتاب ثم الخاتمة .
(٤) أنظر صفحات ٣٥٣ - ٣٦٣ ، ثم ص ٣٩٦ وما يليها من هذا الكتاب .

ومن هذا الجانب ابتعد الشعر الحديث والنقد العربي الحديث عن الموروث من تفاليدهما ، فقد كان الشعر العربي القديم ، والنقد كذلك ، يحفلان كثيراً بهذه الصور العقلية التي تساق للاحتجاج ، صادقاً كان كما في قول المتنبي :

ولو كان النساء كمن ذكرنا لفضلت النساء على الرجال
فما التأنيث لاسم الشمس عيب ولا التذكير فخر للهِلال (١)

أم وهماً غير صادق ، كما في صور الاحتجاج الوهمية التي كانوا يدخلونها تحت التخيل ، وهي في الحقيقة ضارة بصدق التجربة واقعياً وفنياً ، لأنها تدل على أن الشاعر يتناول مظاهر الأشياء ويموه في تصويرها . كما في قول البحري يحتج لتفضيل الشيب .

وبياض البازي أصدق حسناً إن تأملت من سواد الغراب
وقول أبي تمام :

لا تنكرى عطل الكريم من الغنى فالسيل حرب للمكان العالي (٢)

ولهذا قل احتفال الشعر العربي الحديث بهذه الصورة التي تظهر فيها التوليدات العقلية الجافة ، أو الوهمية الباطلة . ومثالها في الشعر الحديث — على قلبها — ما يحضرنى من شعر مصطفى صادق الرافعي ، وهو في الاحتجاج العقلي الصادق :

أعبر حياتك خوضاً كالحائضين وعموما
فليس لله سوق فتشترى منه سوما
ولست وحدك منه تروم ما شئت روما
هي المقادير منها قوم بخارب قوما
ولا تناوم في المو ت سوف تهلك نوما

(١) أنظر ص ٢١٠ - ٢١١ من هذا الكتاب .

(٢) أنظر لهذه الشواهد وتعليق عبد القاهر عليها وتمقيتها على ذلك ص ٢٠٧ - ٣١٢ من هذا الكتاب .

على أن صور الاحتجاج الصادقة قد تملح إذا شفت عن الجانب الفكرى النفسى العميق ، فدلّت على شعور ومسلّك فلسفى تجاه الحياة كما هى ، وذلك كقول الأستاذ العقاد فى ديوانه : وحى الأربعين :

قال : قوم . زينة الدنيا خداع قلت : خير . بالذى نشترى نبيع

وتحسن صور الاحتجاج كذلك إذا كانت دلالتها الفكرية مبنية على تصور الشعور عن طريق التقابل بين حالة وحالة ، كما فى قول إيليا أبى ماضى فى قصيدته الشهيرة : « كن عميلاً ترى الوجود جميلاً » :

أدكت كنهها طيور الروابي فن العار أن تظل جهولا
تنغنى والصقر قد ملك الجـو عليها ، والصائدون السبيل
تنغنى وعمرها بعض عام ، أو تبكى وقد تعيش طويلا ؟

فهذا التصوير — الذى يصور فيه الشاعر حال المتشائم ويقابل بينها وبين حال الطيور الشادية — لا يقصد من ورائه إلى أن هذه الطيور حقاً أدركت كنهها ، وإنما يرى أن الإنسان يضل طريق السعادة إذا اعتمد على تفكيره الدائم فيما يكون فى مستقبله أو فى عاقبة أمره ، على حين تصل تلك الطيور إلى سعادتها عن طريق اعتمادها على فطرتها السليمة التى لم يفسدها هذا التفكير ، ويوحى هذا التصوير إلى المرء بإمكان رجوعه إلى فطرته كالطيور ، فيتغافل عما يتهده من أخطار يتناساها مؤقتاً ، لينعم بالحياة ما يتيسر له النعيم ، فلا ينغص ملذاتها بما كان أو بما يكون . فالشاعر — إذن — يوحى فى هذا التصوير بأن الرجوع إلى الفطرة والعاطفة قد يكون أجدى عاقبة من الاعتماد على العقل والتفكير وحدهما . وهذه فكرة فلسفية طالما شغلت المفكرين وشعراء الإنسانية . وهى التى يهدف إليها الشاعر من وراء حجته ، على أن هذه الحجة مسوقة فى صور شعرية ، ففيها ماء ورونق ، بهما تخلصت من جفاف المنطق وتجريدياته ، دون أن تجافى الصدق .

ثانياً : على الرغم من أن صور الشعر وظيفتها التمثيل الحسى للتجربة الشعرية الكلية ، ولما تشتمل عليه من مختلف الإحساسات والعواطف والأفكار الجزئية . فإنه لا يصح نحال الوقوف عند التشابه الحسى بين الأشياء من مرثيات أو مسموعات

أو غيرها دون ربط التشابه بالشعور المسيطر على الشاعر في نقل تجربته . وكلما كانت الصورة أكثر ارتباطاً بذلك الشعور كانت أقوى صدقاً وأعلى فناً . ولهذا كان مما يضعف الأصالة اقتصار الشاعر — في تصويره شعوره — على حدود الصور المبتدلة التي تقف عليها الحواس جميعاً ، والتي هي صور تقليدية ، وذلك كتشبيه ، الحد بالفتح أو بالورد مثلاً . ولعل عبد القاهر الجرجاني قد تنبه إلى شيء من ذلك حين استحسّن في الصورة ظهورها من غير معدنها واجتلابها من النيق البعيد (١) .

ولكن أشد ما يضعف الصورة فناً هو أن يقف بها الشاعر عند حدود الحس مما تسميه البلاغة العربية القديمة : « الجامع في كل » : دون نظر إلى ربط هذا التشابه الحسي بجوهر الشعور والفكرة في الموقف ، فمثلاً قول ابن المعتز في وصف هلال الفطر عقب رمضان .

أنظر إليه كزورق من فضة قد أثقلته حولة من عنبر (٢)

لا ينقل إلينا شعوراً صادقاً بجمال الهلال وروعته ، لأن الشاعر بحث عن نظير حسي لما يراه ، دون أن يتصل هذا بشعور محدد أو فكرة . وقد يكون في هذا

(١) عل أن عبد القاهر يقسم الصور في التشبيه إلى ما هي ظاهرة صريحة لا تحتاج إلى تأويل ، مثل تشبيه الشيء بالشيء شكلاً ، كتشبيه الورد بالحد والشمر بالليل والوجه بالنهار ، ثم إلى ما يكون الشبه فيه محصلاً يضرب من التأويل ، وهو ما فيه حجة عقلية ، كقولهم حجة كالشمس . ويستحسن عبد القاهر النوع الثاني وهو ما فيه تأويل ؛ يعود ثم فيقرر أن الشئين كلما كانا مختلفين في الجنس كان التشبيه بينهما في رايه أرقى فناً ، فهو لا يربط ما بين الصورة والشعور أو الفكرة ، وبناء على تقسيمه تحسن مثلاً هذه الاستعارات ، قول أبي نواس .

تبكي فتدري الدر من نرجس ونلطم الورد بعناب
مع أن الدر والنرجس والورد والعناب للدموع والعيون والحدود والأنامل لا يقصد في التشبيه بها سوى الشكل ، والأصلة لها بتصوير عاطفة الحزن المسوقة إطلاقاً ؛ فقد القاهر يبيّن استحسانه على الندرة وبعد ما بين جنس المشبه به والمشبّه ، مهما يكن موقع الصورة بعد ذلك من الفكرة والشعور ؛ فيستحسن مثل قول الشاعر .
كأن عيون النرجس النفس حولها مدهان در حشوهن عقيق

وإذن ففرق كبير بين كلام عبد القاهر وتقسيمايه وما نحن بسبيل شرحه من معاصد الصورة في الشعر الحديث (أنظر : عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة ، مطبعة الاستقامة بالقاهرة ١٣٦٧ هـ - ١٩٤٨ م ص ١٠٠ - ١٠٣ ، ١٠٨ - ١٤٧ - ١٤٧) قارنه بما سقناه من قبل من استحسان عبد القاهر للتشبيه وهو التشبيه الذي يمثل المعنى به حتى كأن الفكرة فيه ماثلة للعيون ، وقد تأثر عبد القاهر في المعنى الأخير بأرسطو (ص ١١٨ وهامشها من هذا الكتاب) .

(٢) ديوان ابن المعتز ، طبعة بيروت ١٣٣٢ هـ ص ٣١٣ .

التشبيه دلالة نفسية على رغبته في الهرب من عالم الواقع ، أو دلالة على بيئة الترف التي ألفها ابن المعتز ، ولكن هذه الدلالة النفسية لا شعورية ، ولا صلة لها بالمنظر الطبيعي الذي يقصد ابن المعتز إلى تصويره . ونظيره — فيما نرى — قول ابن الخطيم :

وقد لاح في الصبح الثريا كما ترى كعنفود ملاحية حين نورا

وكذا قول شاعر آخر يصور دوائر الماء في غدران حديقة :

كَأَنَّ فِي غَدْرَانِهَا حَوَاجِبًا ظَلَّتْ تَمُطُ (١)

وما إلى ذلك من الصور التي لا يراعى فيها سوى الشكل الظاهري لا تتجاوزه . . ولعل أول من نبه إلى ذلك — في نقدنا العربي الحديث — هو الأستاذ العقاد في الديوان ، إذ يقول : « وإذا كان كذلك من التشبيه أن تذكر شيئاً أحمر ثم تذكر شيئاً أو أشياء مثله في الاحمرار ، فما زدت على أن ذكرت أربعة أو خمسة أشياء حمراء بدل شيء واحد . ولكن التشبيه أن تطيع في وجدان سامعك وفكرة صورة واضحة مما انطبع في ذات نفسك ، وما ابتدع التشبيه لرسم الأشكال والألوان محسوبة بذاتها كما تراها ، وإنما ابتدع لنقل الشعور بهذه الأشكال والألوان من نفس إلى نفس . وبقوة الشعور وتيقظه واتساع مداه ونفاذه إلى صميم الأشياء يمتاز الشاعر على سواه ولهذا لا لغيره كان كلامه مطرباً مؤثراً . وكانت النفوس تواقه إلى سماعه واستيعابه ، لأنه يزيد الحياة حياة ، كما تزيد المرأة النور نوراً . . وصفوة القول أن الحك الذي لا يخطيء نقد الشعر هو إرجاعه إلى مصدره . فإن كان لا يرجع إلى مصدر أعمق من الحواس فذلك شعر القشور والطلاء ، وإن كانت تلمح وراء الحواس شعوراً حياً ووجداناً تعود إليه المحسات . . . فذلك شعر الطبع الحى والحقيقة الجوهرية (٢) . . . »

وهذا مما يسلم به النقد الحديث في جميع مذاهبه على حسب ما شرحنا (٣) ، حتى المدرسة البارناسية التي تعنى بالصورة التجسيمية (البلاستيكية) ، إذ أنها لا تقف عند حد التجسمات لمجرد الجمع بين صفات حسية ملموسة ، وإنما تعنى بتقديم الصور

(١) للنص أنظر عيد القاهر الجرجاني ، المرجع السابق ، ص ١٠٨ .

(٢) في فقرة وردت للأستاذ العقاد في « الديوان » الذي ألفه الأستاذ العقاد والملازى ، وأنظر : الدكتور

محمد مندور : الشعر المصري بعد شوق ، ١٩٥٥ ص ٥ - ٧ .

(٣) وهو أوضح ما يكون في نقد ورد زورث وكولير دج ، أنظر ما ذكرناه فيما سبق ص ٤١٢ - ٤١٨

من هذا الكتاب .

الجزئية التجسيمية لإبراز شعور أو فكرة فلسفية في الصورة الكلية ، أى الموضوع الذى يقدمه الشاعر ، وهو ما عنيينا من قبل بتوضيحه وضرب الأمثلة عليه (١) .

ثالثاً : الصورة لابد أن تكون عضوية في التجربة الشعرية ، كما يفهم مما سبقناه من قبل من كلام « وردزورث » و « كوليردج » (٢) ، وكما يفهم من معنى وحدة القصيدة العضوية في المذاهب الأدبية بعامة كما شرحنا ، ويقتضى أن تؤدي كل صورة وظيفتها في داخل التجربة الشعرية التى هى الصورة الكلية ، وذلك بأن تكون الصور الجزئية مسيرة للفكرة العامة أو الشعور العام في القصيدة ، وأن تشارك في الحركة العامة للقصيدة حتى تبلغ الذروة في النماء ، ثم تنتهى إلى نتيجتها الطبيعية التى تؤلف وحدتها العضوية النامية التى تحدثنا عنها ومثلنا لها فيما سبق (٣) . وفى الحق كانت الدعوة إلى الوحدة العضوية في القصيدة منذ الرومانتيكيين (٤) ، وقد اتبع الرومانتيكيين في هذه الدعوة جميع المذاهب التى تلهم ، مع تنوع في هذه الوحدة عند الرمزيين والسيراليين في انتقالاتهم الجزئية في داخل التجربة الكلية ، إذ كانوا ينتقلون في صورهم الجزئية أحياناً انتقالات نفسية مفاجئة ، مع حرصهم في ذلك على وحدة التجربة الشعرية في المجموع : كما سبق أن أشرنا إلى ذلك عندما تحدثنا عن الوحدة العضوية في القصيدة ، وقد بينا كيف أن شعرنا الحديث قد بعد عن شعرنا القديم بهذا الإدراك الوحدة في التجربة العضوية ، بفضل تأثرنا بالمحمود بشعر الغرب .

رابعاً : نتيجة لعضوية الصورة يجب ألا تضطرب الصورة الشعرية ، ويكون اضطراب الصورة الشعرية إذا تنافرت أجزاؤها في داخلها ، أو تنافت مع الفكرة العامة أو الشعور السائد في التجربة نفسها .

ولم يكن النقد العربى القديم يحفل بالوحدة العضوية ، ولا بوظيفة الصور العضوية . ولم يكن الشاعر كذلك يلتقى بالآلى تضافر الصورة مع الفكرة العامة أو الشعور الذى يهدف إلى تصويره . وغالباً ما كانت الصور الجزئية مهوشة غير متآلفة في إبراز الصورة الكلية حتى لو اتحد موضوعها في الشعر القديم .

(١) راجع ص ٣٩٢ - ٣٩٤ من هذا الكتاب .

(٢) أنظر ص ٣٨٨ - ٣٩٠ من هذا الكتاب .

(٣) أنظر ص ٣٥٩ - ٣٦٣ من هذا الكتاب .

(٤) أنظر : R. Bray : La Formation de la Doctrine Classique, :

وأخطر ما تتعرض له الصورة الشعرية أن تتناقض بعضها مع بعض بالنسبة للفكرة الواحدة في داخل القصيدة . أنظر إلى هذه الصورة الإنسانية التي يرسمها أبو العلاء في قصيدة له في هذين البيتين :

ولو أني حيت الخلد فرداً لما أحيت بالخلد انفراداً
فلا هطلت على ولا بأرضي سحاب ليس تنتظم البلادا

ثم انظر كيف يصور الشاعر — في نفس القصيدة — تجاههم الدهر له وضيقه بالناس وتعاليه عليهم ، وأنه جاد في الرحيل عنهم ، ثم أنه إذا نال ما يقصد إليه في هذا الرحيل لم يبال بما يحل بالبلاد التي رحل عنها من خصب أو جذب ، وفي تصوير المعنى الأخير يسوق هذه الصورة :

وقد أثبت رجلى في ركاب جعلت من الزماع له بداداً (١)
إذ وطأتها قدمي سهيل فلا سقيت سقيت خناصره العهادا

ولا شك أن الصورة في البيتين الأخيرين تتنافى مع فكرته في البيتين السابقين عليهما ، وهذا التناقض في قصيدة واحدة (٢) .

ونسوق مثالا آخر من الشعر القديم لكشاجم (أبو الفتح محمود بن الحسين المتوفى عام ٣٥٠ م) يصف روضا :

وروض عن صنيع الغيث راض كما رضى الصديق عن الصديق
إذا ما القطر أسعده صبوحة أتم له الصنيعة في الغبوق
كأن الطل متثراً عليه بقايا الدمع في الخلد المشوق
كأن غصونه سقيت رحيقاً فمست ميس شراب الرحيق
يذكرني بنفسجه بقايا صنيع اللطم في الوجه الرقيق (٣)

(١) الزماع كسحاب وكتاب : المضاع في الأمر والعزم عليه ، والبداد للرجل السرج ما يوضح تحته ليثبت على الفرس ، وخناصرة : بلد الشام ؛ يدعو عليها إذا رجل عنها لمقصوده ، والعهاد : الغيث (أنظر شروح سقط الزند لأبي العلاء ، ج ٢ طبعة دار الكتب المصرية ص ٤٦٥ ، ٥٧٠ ، ٥٧٢) .

(٢) سبق أن رأينا أن قدامة ومن لف لفه من نقاد العرب القدامى لا يرون في هذا عيباً ، بل كان قدامة يراه دليلاً على قدرة الشاعر ص ٢٠٨ من هذا الكتاب .

(٣) ديوان كشاجم مخطوط بدار الكتب ، ومطبوع ببيروت ١٩٤٣ ، والنص فقط منقول عن : الدكتور ويش الحندي : الشعر في ظل سيف الدولة ص ٢١١ .

فلا شك أن صور الرضا والسعادة والطرب والإنشاء لا تتفق والصورتين اللتين ذكرهما الشاعر في البيت الثالث والخامس من الأبيات المذكورة ، ولا شك أن الشاعر مدفوع في تصويره بفكرة استقلال البيت كما في النقد القديم وباستقلال الصور في الأبيات بعضها عن بعضها الآخر ، فهو لا يرجع إلى شعور صادق عام من ذات نفسه في تجربته كى يسوق الصور متأزرة لتصويرها ، ثم إن الشاعر كذلك يلحظ المشابهة الحسية في الصور ، كما هو واضح من الأبيات ، غير عابىء ببيان ما يترأى وراء هذه الصور الشكلية الحسية من شعور أو فكرة ، وهذا ما كان مألوفاً في الشعر العربي القديم . وقد سبق أن نبهنا إلى أن النقد - في المذاهب الأدبية الحديثة جميعاً - يأبى الوقوف عند الحسيات ، ونبهنا إلى فضل الأستاذ العقاد في دعوته إلى ذلك في نقدنا العربي الحديث .

وفي الشعر العربي الحديث تتنافر الصور وتضطرب أحياناً حين لا تتضح الرؤية الشعرية ، فيلجأ الشاعر إلى ذكر صور متتابعة لا تتضافر على فكرة أو شعور . وننقل هنا هذا المثال عن الشاعرة العراقية نازك الملائكة في قصيدة : « الراقصة المذبوحة » .
وهي تحية الجزائر المكافحة ، وفيها تخاطب الجزائر الجريحة قائلة :

« أرقصى مذبوحة القلب وغنى
واضحكى فالجرح رقص وابتسام
أسألى الموقى الضحايا أن يناموا
وارقصى أنت وغنى واطمئنى (١) »

فكيف تتلاءم رقصة المذبوح مع الضحك والغناء والاطمئنان ؟

حقاً في السيربالية يوجد تراسل في المدركات والحواس ، كما يوجد في الرمزية تراسل في الحواس على نحو ما تحدثنا عنهما فيما سبق ، ولكنه تراسل مقصود فنياً ، ذو هدف يتضح بالتأمل متى وقف المرء على فلسفتهم فيه .

ومن الشعر الحديث الذى لا يتقيد بوحدة الوزن والقافية نضرب مثلاً لاضطراب

(١) لنص أنظر : مصطفى عبد العلي السحرق : شعر اليوم ، القاهرة ١٩٥٧ ص ٥٤ - ٥٥ .

الصورة - لأنها لا تتفق والشعور العام في القصيدة - أبيات للشاعر العراقي عبد الوهاب
الياني من قصيدته : « الذي كان يغني » ، يقول فيها :

على أبواب « طهران » رأينا
رأينا
يغني
عمر الحيام ، يا أخت ، ظنتاه
على جبهته جرح عميق ، فاغر فاه
يغني ، أحمر العينين
كالفجر ، يميناه
رعيف مصحف قنبلة ، كانت يميناه
يغني ، عمر الحيام ، يا أخت
حقول الزيت والله
يغني طفلة المصلوب في مزرعة الشاه
وكان الموت أواه
على مقربة منه ، على أطراف دنياه
« ودانا وناداه
صباح الديك ، أختاه !
وخلفناه في الساحة لا تطرف عيناه
« وداعاً ! ! » قالها واختنقت في فمه الآه ..
« وداعاً لك يا بيتي وداعاً لك أماء ! ! »
ودوت طليقة واختنقت في فمه الآه
على أبواب طهران رأينا
يغني الشمس في الليل ،
يغني الموت والله
على جبهته جرح عميق ، فاغر فاه (١)

(١) عبد الوهاب الياني : أشعار في المنفى ، دار الديمقراطية الجديدة ١٩٥٧ ص ٨٤ - ٨٦ .

ربما يكون الشاعر قد قصد إلى جلاء جوانب منفردة من تجربة ، بحيث توحى هذه الجوانب المحلوة بنواحي التجربة الأخرى غير المحلوة ، وهذه طريقة رمزية في التصوير سبق أن أشرنا إليها ، ولكن الصور التي ذكرها لا تناسك على وحدة الإيحاء ، وبخاصة تمثيله بعمر الخيام الذي يوحى بانتهاء فرص الاستمتاع ، وهو ما يبدو غير متفق مع طبيعة ما يصف الشاعر ، ولم تفهم وجه الإيحاء في صور الرغبة والمصحف والقنبلة ، على فرض أنها مبدلة بعضها من بعض ، ولا يكفى أن يقصد بها الشاعر - على سبيل الاقتضاب - إلى جوانب الروح والمادة والقوة ، فلا يمكن أن يكون مثل هذا إيحاءيا على طريقة الرمزية في معناها الحديث . وما سر الجمع بين غنائه حقول الزيت والله وطفله المصلوب والموت والشمس في الليل (شمس الحرية ؟) ثم أية ساحة تلك التي يهيب الديك بالبدار إليها ؟ (١) .

أما ما يبدو من تعقد الصورة وغموضها والتوائها عند الرمزيين والسيراليين فليس فيه اضطراب إلا في المظهر ، ولكن إذا وقفنا على وسائلهم الفنية ظهرت الصور متماسكة متآزرة لأجل جلاء الشعور أو الشفوف عن الفكرة كما سبق ، وقد أساء بعض الرمزيين - من الأوروبيين والعرب - إلى الرمزية ، بإيغالهم في الغموض ، حتى جاءت صورهم مستكرهة مغلقة لا تساوى الجهد في البحث عما وراءها .

خامسا : الصور التعبيرية الإيحائية أقوى فنياً من الصور الوصفية المباشرة ، إذ أن للإيحاء فضلاً لا ينكر على التصريح . وهذا ما تنبه له بعض النقاد الكلاسيكيين أنفسهم . ثم أفاضت فيه الرمزية ، ولا تزال الرمزية حية في الشعر الغنائي في مختلف آداب العالم الكبرى . ومن قبل الرمزيين وجد كثير من وسائل الإيحاء ، ولكن كان لهم الفضل في جلاء جوانب هذا الإيحاء وشرح فلسفتها .

وأبسط مظاهر الإيحاء - التي اهتدى إليها الشعراء من قديم - التعبير عن الموقف أو الحالة بحيث يوحى هذا التعبير بالصفات المرادة قبل التصريح بها ، أو دون التصريح بها ، فإذا أردنا تمثيلاً على هذا من الشعر العربي القديم ، وقرأنا بيت زهير في مدح حصن بن حذيفة بن بدر الفزاري :

(١) قد اقتصرنا على أمثلة موجزة لتوضيح فكرتنا ، ولم نلجأ لأمثلة طويلة ؛ أنظر أمثلة أخرى لاضطراب الصورة في : الدكتور محمد مندور : في الميزان الجديد ، الطبعة الثانية ص ٧٦ - ٧٧ - الدكتور إحسان عباس : عبد الوهاب البياتي ، بيروت ١٩٥٥ ص ٩٠ - ١٠٢ - الدكتور إحسان عباس : فن الشعر ، بيروت ١٩٥٥ ص ٢٢٣ - ٢٢٦ .

وأبيض فياض يده غمامة على معنفيه ، ما تغب فواضله
وجدناه يعبر في البيت تعبيراً مباشراً عن صفة الكرم الذى لا ينقطع فيضيه ، كأنه
يخض الغمام . وعلى الرغم من جمال هذا التصوير ، هو — من حيث إنه تعبير صريح
عن الكرم — أقل في دلالة الفنية على الكرم من قول الشاعر نفسه في نفس القصيدة يعبر
بهذه الصورة الموحية عن كرم الممدوح أيضاً .

بكرت عليه غدوة فوجدته قعوداً لديه بالصريم عواذله
يفدینه طوراً ، وطورا يلمنه وأعبا ، فما يدرين أين نخاتله
فأعرضن منه عن كريم مرزلاً عزوم على الأمر الذى هو فاعله (١)
وكذا قول الأعشى في مخالسة الطرف لزوجته آخر قد شغفها حباً على حين غفلة
منه :

ورميت غفله عينه عن شاته فأصبت حبة قلبها وطحالمها (٢)
ففي البيت وصف مباشر يقرب من السرد والتقرير لما حصل ، وهو لذلك أقل فنياً
من تعبير عبد الله بن الدمينه الخثعمي عن نفس المعنى .

ولما لحقنا بالحمول ، ودونها	نحميص الحشا ، توهمي القميص عواتقه
قليل قذى العينين ، يعلم أنه	هو الموت إن لم تلق عنا بوائقه
عرضنا ، فسلمنا ، فسلم كارها	علينا ، وتبريح من الغيظ خانقه
فسايرته مقدار ميل ، ولينى	بكرهى له ما دام حيا أرافقه
فلما رأت أن لا أوصال ، وأنه	مدى الصرم مضروب علينا سرادقه
رمتني بطرف ، لوكميا رمت به	ليل نجيعاً نحره وبناثقه
ولمح بعينها كأن وميضه	وميض الحيا ، تُهدى لنجد شقائقه (٣)

هذا ، ولا ينبغي بحال أن يفهم من هذه الأمثلة التي سبقت أننا نلزم الشاعر بعنصر
قصصى للتعبير عن آرائه ومشاعره ، وإنما ضربنا الأمثلة السابقة لأنها أظهر في الدلالة

(١) أنظر شرح ديوان زهير ص ١٤٢ - ١٤٤ (طبعة دار الكتب بمصر ١٩٤٤) .

(٢) ديوان الأعشى الكبير (ميمون بن قيس) طبعة القاهرة ١٩٥٠ ص ٣ .

(٣) ديوان الحماة ج ٢ ص ٧٦ - ٧٧ .

على الفرق بين الوصف المباشر من ناحية وطريقة من طرق التصوير الإيحائية من ناحية أخرى . وقد تتوالى الصور الإيحائية القوية دون عنصر قصصى ، كما فى قصيدة إبراهيم ناجى التى سبق أن اخترنا منها أبياتا (١) ، على أن التصريح بالحالة النفسية أو الوصف المباشر قد يكون موحياً فى العنصر القصصى أو فى ظل الوحدة العضوية ، كما يتضح من أمثلتنا .

والقدر الذى نريد أن نقف عنده هو أن الوصف المباشر يضعف الدلالة ، وهو دون الصور الإيحائية أيا كان مظهر الإيحاء ، سواء كان ذا عنصر قصصى كما سبق ، أم تعبيراً موحياً عن الحالة . فمثلاً قول جليلة بنت مرة الشيبانى زوجة كليب وأخت جساس تصف حزنها وتولها على قتل زوجها كليب فيما يروى لها .

فعلى جساس ، على وجدى به ، قاطع ظهري ومُدنٍ أجلى
يا نسائى دونكن اليوم ، قد خصنى الدهر برزءٍ معضل
خصنى قتل كليب بلظى من ورائى ولظى مستقبلى (٢) ..

هو أقرب إلى الوصف المباشر ، وهو من هذا الجانب أضعف دلالة على الجزع من مثل قول رقية الجرمى تعبيراً عن تولها لفقد صديق له بهذه الصورة :

أحقاً ، عباد الله ، أن لست رائياً رفاعة بعد اليوم إلا توها ؟ ! (٣)
ونظيره قول ابن مناذر فى عبد المجيد بن عبد الوهاب الثقفى ، وكأن به صبا ،
وقد مات لعشرين سنة .

وكانى أدعوه وهو قريب حين أدعوه من مكان بعيد ! (٤)

وشبيه ذلك فى الدلالة الإيحائية على نفس الشعور بالجزع قول النابغة يصور الهول الذى أعرا الناس بموت حصن بن حذيفة :

(١) أنظر هذا الكتاب هامش ص ٣٥٤ .

(٢) نقلنا نص هذه الأبيات عن : لويس شيخو : شعراء النصرانية ، بيروت ١٨٩٠ ص ٢٥٢ -

٢٥٣ .

(٣) أبو تمام (حبيب بن أوس الطائى) : ديوان الحماسة ، القاهرة ١٣٢٥ هـ ج ١ ص ٤١٤ .

(٤) المراد (أبو المباسم محمد بن يزيد) : الكامل ، القاهرة ١٣٥٥ هـ ج ٢ ص ٢٨٨ .

يقولون حصن . ثم تأتي نفوسهم وكيف محصن والجبال جنوح
ولم تلفظ الموتى القبور ، ولم تزل نجوم السماء ، والأديم صحيح
فعما قليل ، ثم جاء نعيه فظل ندى الحى وهو ينوح (١)

فالحالة النفسية تراءى من وراء هذه الصور الإيحائية الدالة على هول الموقف ،
دون تصريح قد يضعف من شأنها . وفي هذا يكتسب الإيحاء قوة فنية تقربه من قوة
الدلالة الموضوعية في القصة والمسرحية .

على أن الشعر الغنائى - فى العصر الحديث - يسرى فى كثير من قصائده عنصر
قصصى ، لأن العنصر القصصى يتوافر فيه الإيحاء ، ويكتسب به العواطف الذاتية مظهر
الموضوعية ثم إن العنصر القصصى لا يتفق بطبعه مع النغمة الخطائية التى قد توجد فى
الشعر الغنائى غير القصصى فتضعف من قوته ، هذا إلى أن الشعر الوجدانى متى كان ذا
طابع قصصى كانت الوحدة العضوية فيه أظهر ، وبدا متماسكا لا تستقل أبياته كما كانت
مستقلة فى كثير من شعرنا القديم حين لم يكن ينظر لوحدة العمل الأدبى ضرورة من
ضرورات التجربة الأدبية الناجحة ، كما هى الحال فى الشعر الحديث .

وفى هذا الشعر ذى الطابع القصصى تظهر الأفكار والأحاسيس صورا تحليلية
للموقف ؛ ينمو الموقف بنمائها ، وتظهر وحدتها فى ظلاله ، ونذكر مثالا لذلك من
الشعر العربى الحديث ، الذى لا يلتزم وحدة الوزن والقافية . هذه الأبيات من قصيدة
« طفل » للأستاذ صلاح الدين عبد الصبور ، وهى قصيدة رمزية ، فالطفل فيها هو
الحب ، وهذا معنى مألوف لدى الرمزيين ، بنميه الشاعر فى القصيدة . ويبينها عليه :

قولى ... أمات ؟

جسيه ، جسي وجنتيه ،

هذا البريق

ما زال ومض منه يفرش مقلتيه ...

ومض الشعاع بعينه الهدباء ومضته الأخيرة

ثم احترق

ورأيت شيئاً من تراب القبر فوق الوجنتين
رباه ، فوق الصدر ، فوق الساعدين
والعازف المغلوب نام ومات في الصمت الكبير
نغم أخير ...
وسألت : مات ؟ .. أجل سأكبيه ، سنبكيه معاً
ووجمت ، لا الجفن اختلج ...
ووقفت ، ثم رجعت في عينيك شيء من وهج
كئ تلمسيه
أو تغمض عيني ، أو تتأملني
هذا الصبي ابن السنين الداميات العاريات من الفرح ،
هو فرحني ، لا تلمسيه ...
أسكنته صدرى فنام
وسدته قلبي الكبير
وجعلت حائطه الضلوع — وأثرت من هدي الشموع (١) .

إلى آخر النص ، على أننا هنا لسنا بصدد الوقوف عند كل صورة في القصيدة السابقة لنتقدها صياغتها على حدة . وحسبنا أن نقرر أن الصور ظهرت عضوية متماسكة نامية في التجربة الرمزية السابقة .

وليس العنصر القصصي في الشعر الغنائي إلا قالباً عاماً لا يصبح أن يخطر في بال أن نتنظر فيه نواحي نضج قصصي يحاكي بها النضج الفني في القصة أو يقاربه ، على نحو ما سنشرح في مفهوم القصة في الفصل التالي . وليس الغرض من هذا العنصر القصصي في هذا الشعر إلا إضفاء طابع الموضوعية على ما هو في الواقع ذاتي ، لكي تبدو الصور أجزاء عضوية في وحدة أغزر حياة وأشد تماسكا .

ومن هذا النوع من التجارب الشعرية الناجحة في الشعر المعاصر غير التقليدي في أوزانه . قصيدة الشاعر كيلاني سند : « أنا وجارقي (٢) » . وفيها يلتزم القافية ووحدة التفعيلة . ولكنه ينوع الوزن ، يقول فيها :

(١) صلاح الدين عبد الصبور : الناس في بلادى — دار الآداب ، بيروت ١٩٥٧ ص ١٠٠ — ١٠٢ .

(٢) من ديوانه : قصائد في القنال يناير ١٩٥٧ ص ٤١ .

لا تقلقى .

إنا بلرنا دربنا بالزنبق
ستبصرينه غداً خميلة من عبق
أتعرفين جارتى بثوبها الممزق
وكفها المشقق
كم قلت لى : جارتنا ككومة من خرق
غدا ترينها غدا فى ثوبها المنمق ...

حييتى

أذكركين حينما رأيتنى مبللا بالعرق
فقلت لى صارخة : لا تطرق : لا تطرق ..
فأنت لى صفصافة بين الهجير المحرق ..
عند الهجير أحتفى بظلمها المرقق
فقلت فى تشنج المحتق :
حييتى لا تقلقى ...

لكننى أخفيت ، منذ أمس الأسبق
سوى بقايا كسرة يابسة لم أذق
ألم أقل لا تقلقى ؟
والقمح فى بيلرنا كشعرك المنمق
غدا ترينه غدا كشعرك المنمق
حتى العصافير التى تمر عبر الأفق
مهيضة ... جناحها يرفرف نصف مطلق
ستلتقى بالحب أنى درجت ستلتقى
إنا بلرنا دربنا بالزنبق
ستبصرينه غداً خميلة من عبق

فى القصيدة تتوالى الصور الذاتية فى شكل قصصى له مظهر الموضوعية ، لتجولو
الفرق بين الحاضر الكادح الشئ فى سبيل المستقبل الآمل المشرق .

ونكرر أننا لا نقصد — بحال ما — إلى القول بضرورة العنصر القصصى فى الشعر الوجدانى . وإنما قررنا ظاهرة غالبية فى الشعر الحديث ، وعللنا لها من الناحية الإيحائية ، على أنه لابد أن تكون غير متكلفة ومتمشية مع طبيعة التجربة ، ثم إن عناصر الإيحاء وقوة التعبير غير مقصورين على الطابع القصصى ، كما وضح من كلامنا فى الصورة الأدبية بعامة . وكما وضح كذلك من بياننا لوسائل الإيحاء عند الرمزيين حين شرحنا معنى الصورة الشعرية عندهم (١) .

سادساً : وضح من كلامنا — فى الصورة فى المذاهب الأدبية ، ومن النتائج التى استنتجناها — أن الصورة لا تلتزم ضرورة أن تكون الألفاظ أو العبارات مجازية .

فقد تكون العبارات حقيقية الاستعمال ، وتكون مع ذلك ، دقيقة التصوير ، دالة على خيال خصب ، كما فى كثير من الأمثلة التى سقناها آنفاً (٢) . وانظر كذلك كيف تتجاوز الصور المجازية مع الحقيقة فى قول الشريف الرضى :

ولقد مررت على ديارهم وطلوها بيد البلى نهب
فوقفت حتى ضج من لغب نضوى ، ولج بعذلى الركب
وتلفت عيني ، فتمد خفيت عنها الطول تلفت القلب (٣)

فقد وقف الشاعر على الطلول ، ولكنه سماها أولاً دياراً ، ليوحى تجاوز هذه الكلمة مع كلمة الطلول ، بالفرق بين بقائها حية فى ذكره ، وبين رؤيتها دراسة حين وقعت عليها عيناه (٤) ، ثم إن الكلمات : « وقفت » « ضج » « نضوى » « لج » « هى » صور فى ذاتها موحية بدلالاتها وأصواتها .

(١) راجع ص ٣٩٤ وما يليها من هذا الكتاب .

(٢) أنظر : ص ٣٦٤ - ٣٦٦ - ٣٧٤ - ٣٧٥ ، ٢٨٩ - ٣٨٢ وما شها من هذا الكتاب .

(٣) ديوان الشريف الرضى ج ١ ص ١٤٥ (طبعة المطبعة الأدبية ، بيروت ، سنة ١٣٠٧ هـ) .

(٤) ولهذا الإيحاء بالفرق بين الحالىين : حال الديار حية فى ذهن الشاعر وحال الطلول بعد فراق الأُحبة ، مما زهير فى قوله :

قف بالديار التى لم يمتها القدر بلى ، وغيرها الأرواح والديم

فلا تناقض بين شطرى البيت كما زعمه من غابت عنه دقة تصوير زهير لموقفه (أنظر ابن مبد به : المقدم

الفريد ج ٢ ص ١١٥) .

وقد تكون العبارات مجازية الاستعمال . والاستعمال المجازى يستلزم دلالة خاصة للعبارة أو الكلمة . بأن نوضع كلتاها مكان كلمة أو عبارة أخرى . على أن يحدد السياق المعنى المراد . ولا يكفي أن يحدد السياق المعنى ، بل لابد أن يتطلبه الموقف ، بحيث لا تغنى العبارة الحقيقية في نفس الموضع ، وفي هذه الحالة يكون المجاز هو التعبير الأصيل الذى لا يغنى غناه في رسم الصورة المرادة سواء . وفي هذا لا يكون تجاوزاً للحقيقة . وإنما يكون هو الطريق للوقوف على صورة الفكرة والشعور اللذين يراد التعبير عنهما . فليست الاستعارة — مثلاً — مجرد تشبيه حذف أحد طرفيه ، بل إنها — إذا حسن استعمالها للدلالة على الصورة — أقوى إحياء من التشبيه . لما تتضمنه من سعة الدلالة وقوة التصوير . فمثلاً إذا قلنا : « وتعالى نقطف الأزهار من روض الحياة » ، فقد يكون هذا التعبير المجازى أكثر إنجازاً من الحقيقة . ويراد بالأزهار اللحظات السعيدة أو أيام الصبا الحلوة ، ولكن القطار يستلزم نوعاً من الاختيار والإرادة والوعى الحر . ونوعاً من القدرة في حال سعادة وغبطة ، ندفع إلى الشغف بكل ما يحصل عليه المرء من مباحح العيش . وفي التعبير بالأزهار ما يدل على قصر عمر هذه اللحظات السعيدة التى يجب انتهازها ، وكل هذا مما يشف عن فلسفة خاصة ووعى خاص في الحياة أوحى بهما هذه الصورة التعبيرية في إيجاز .

وقد رأينا ، في دراستنا للصورة في المذاهب الأدبية وفي شعرنا الحديث ، كيف أفدنا من هذا التراث الإنسانى في الصورة ، وكيف تطور به شعرنا الحديث ، فبعدنا في الشعر والتقد معاً عن الموروث من تقاليد عمود الشعر ، وأصبحت الصورة — في شعرنا الحديث وفي نقدنا معاً — عضوية في ظل تجربة عضوية صادقة ، وأصبحت تعبيرية إيجابية لا تقف عند حد الحس ، ولا نسلك مسلك الوصف المباشر . أو البرهنة العقلية .

وقد أشرنا إلى أحدث ظاهرة في شعرنا المعاصر . وفي التعبير بالصورة عن التجارب النفسية أو الاجتماعية : إما في شكل قصصى ، نبهنا إلى أنه ليس سوى قالب عام لا علاقة له بطبيعة القصة في معناها الفنى الحديث كما سنشرح بعد . وإما في تأزر الصور المعبرة ذات التصميم العضوى والبنية الحية والقوة الفنية الإيجابية .

وقد خطا شعرنا الحديث الغنائى ، في طابعه الموضوعى أو الذاتى ، خطوات نحو الكمال ، لتأثره المحمود بشعر الغرب فيما ذكرنا من نواح فنية ، ومنها جانب الصورة كما

شرحناه . ولا نقصد بذلك أن نقر كل التجارب في شعرنا الحديث أو نفضلها من حيث هي حديثة على الشعر القديم في مجموعة ، وإن كنا لا نتردد في تفضيل أسس النقد الحديث للشعر والصورة كما أوردناها وهي تنطبق على بعض المآثور من شعرنا القديم كما مثلنا لها . ومدار الجودة على الإيمان بالتجربة والقدرة على تصويرها في أصالة فنية شرحنا جوانبها الفنية الناضجة كما أخذناها عن النقد العالمى .

وقد لحظنا — في شرحنا وأمثلتنا السابقة — كيف ظهر في شعرنا الحديث الاتجاه . الغنائى الذاتى ذو الدلالة النفسية ، والاتجاه الرمزى الإيحائى ، والاتجاه ذو الطابع الواقعى . أو الموضوعى .

وبعض شعرائنا المحدثين يوغلون في الغموض في الرمزية ، ويتعلقون بأذيال السريالية : دون فلسفة تشف عنها هذه النزعات ، والغموض — إن لم تكن وراءه فلسفة يدل بها على إحياء نفسى قوى في التصوير — ضرب من الأحاجى لا يمت بصلة إلى الفن .

فمن المحدثين عندنا من يقلدون في تجديدهم عن غير اقتناع وإيمان بالتجربة . يدفعانهم إلى التجاوب معها ، فيقدمون على صياغة التجربة عن غير يقين منهم بأن لديهم ما يساوى الجهد فى صياغتها . وهم في هذا يسيثون إلى دعوى التجديد كما أنهم بذلك يسيثون إلى أنفسهم .

على أن للجديد في شعرنا الحديث جانباً آخر يتصل أشد اتصال بالشرط الإيحائى . الثانى فى صياغة الشعر ، وقد سبق أن أشرنا إليه على أنه قسيم الخيال وما ينتجه الخيال من الصورة ، ألا وهو موسيقى الشعر (١) .

(١) انظر ص ٣٨٤ من هذا الكتاب .

٢ - موسيقى الشعر

كانت صياغة الشعر العربي منذ القديم في كلام ذى توقيع موسيقى ووحدة في النظم تشد من أزر المعنى ، وتجعله ينفذ إلى قلوب سامعيه ومنشديه ، ونوحى بما لا يستطيع القول أن يشرحه . وطرب الإنسان للنغم قديم كعهده بالفنون في عصره الفطرى . يقول ابن عبد ربه : « وزعمت الفلاسفة أن النغم فضل بقى من المنطق لم يقدر اللسان على استخراجها ، فاستخرجته الطبيعة بالألحان على الترجيع لا على التقطيع ، فأما ظهر عشقته النفس ، وحنث إليه الروح . ولذلك قال أفلاطون : لا ينبغي أن نمنع النفس من معايشة بعضها بعضاً . ألا ترى أن أهل الصناعات كلها إذا خافوا المالة والفتور على أبدانهم ترنموا بالألحان ؟ » (١) .

وتمثلت الصياغة الموسيقية في الشعر العربي في محوره وقوافيه التي وصلت إلينا تناضجة ، بحيث لا نستطيع أن نقطع بشيء فيما يخص مراحل نشوئها وتطورها (٢) .

وينبغى أن نفرق هنا بين أمرين يكثر الخلط بينهما : أولهما الإيقاع : ويقصد به وحدة النغمة التي تتكرر على نحو ما في الكلام أو في البيت ، أى توالى الحركات والسكنات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر من فقر الكلام ، أو في أبيات القصيدة ، وقد يتوافر الإيقاع في النثر ، مثلاً فيما سماه قدامة : « الترصيع » ، ومثاله : « حتى عاد تعريضك تصريحاً ، وصار تمريضك تصحيحاً » ، وقد يبلغ الإيقاع في النثر درجة يقرب بها كل القرب من الشعر (٣) . أما الإيقاع في الشعر فتمثله التفعيلة في البحر العربي . فمثلاً « فاعلاتن » في بحر الرمل تمثل وحدة النغمة في البيت ، (أى توالى متحرك فساكن ثم متحركين فساكنين ، ثم متحرك فساكنين) ، لأن المقصود من التفعيلة مقابلة الحركات والسكنات فيها بنظيرتها في الكلمات في البيت ، من غير تفرقة بين الحرف الساكن اللين

(١) ابن عبد ربه (شهاب الدين أحمد) : العقد الفريد ، ج ٣ ص ١٧٧ - المطبعة الشريفة ١٣٠٥ .
(٢) لا نقصد هنا إلى معالجة محاور الشعر وقوافيه كما هي في علم العروض ، ولكن إلى بيان الأسس الموسيقية للبحور ثم دواعي التجديد فيها وتأثرنا في هذا التجديد بالفريين .
(٣) أنظر ص ٢٤٢ من هذا الكتاب وهوامشها ؛ وقارنه بما سماه أبو هلال الازدواج المتساوى الأجزاء ، ومثل له من القرآن الكريم : « وأنه هو أضحكك أبكى وأنه هو أمات وأحيا » (ص ١١٣) وهوامشها من هذا الكتاب .

وحرف المد والحرف الساكن الجامد . فمثلاً نبين الإيقاع في شوقي في انتحار الطلبة
هكذا ، وهو من بحر الرمل :

خلق الله من الحب السورى
وبنى الملك عليه وعمر (١)
فعلاتن فيلاتن فاعلن فعلاتن فعلاتن فعلن
فحركة كل تفعيلة تمثل وحدة الإيقاع في البيت .

وثانى الأمرين اللذين نريد التفريق بينهما هو : الوزن : وهو مجموع التفعيلات التى
يتألف منها البيت . وقد كان البيت هو الوحدة الموسيقية للقصيدة العربية .

وكان الذى يراعى في القصيدة هو المساواة بين أبياتها في الإيقاع والوزن بعمامة ،
بحيث تتساوى الأبيات في حظها من عدد الحركات والسكنات المتوالية ، وفي نظام هذه
الحركات والسكنات في تواليها . وتتضمن هذه المساواة وحدة عامة للنغم . وتشابها بين
الأبيات وأجزائها تشابها ينتج عنه تناسب تام ، وتكرار للنغم ، تألفه الأذن لتسر به
النفس . وهذه طبيعة النفس في إدراكها عن طريق حواسها المختلفة . فإذا رأت العين
شكل بلور ، سرت بتساوى جوانبه ، فإذا اكتشفت بعد ذلك تناسب زواياه تضاعف
سرورها ، وكلما اكتشفت جوانب جديدة منه متساوية ، زاد سرورها على قدر
اكتشافها . وكذلك الشأن في الأصوات المناسبة ، وفي الموسيقى . فترتيب نغمات
الموسيقى تألفه الأذن وتلذذه ، ولكن إذا فقدت الموسيقى التناسب والتساوى بين نغماتها
كانت مدعاة نفور . وما الشعر إلا ضرب من الموسيقى : إلا أنه تزودج نغماته بالدلالة
اللغوية (٢) .

وقد حافظ العرب على وحدة الإيقاع والوزن أشد محافظة ، فالتزموها في أبيات
القصيدة كلها ، وزادوا أن التزموا قافية واحدة في جميع القصيدة . وقد مرت شواهد

(١) الشوقيات ج ١ ص ١٤٧ .

(٢) أنظر :

E. A. Poe : The Rational of Verse, in : The Complete Tales and Poems,
p. 913-914.

كثيرة على ذلك من الشعراء القدماء وبعض المعاصرين (١) ، بل إنهم جعلوا من المحسنات نوعاً من التقسيم الإيقاعي في داخل البيت نفسه ، في مثل قول الخنساء :

حامي الحقيقة ، محمود الحلقة ، مهدي الطريقة ، نفاع وضرار
جواب قاصيه ، جزار ناصية ، عقاد ألوية ، للخليل جرار (٢)

ولم يكتفوا بالتزام الحرف الأخير في القافية وهو حرف الروي ، بل ألزم بعضهم تقفية أبيات القصيدة كلها بأكثر من حرف . واتبع ذلك أبو العلاء في « لزومياته » ، وسموا هذا الوجه من وجوه البلاغة عندهم « لزوم ما لا يلزم » ، وكان مقياس براعة في الشعر العربي ، لأنه يزيد وحدات الإيقاع الصوتية ، وقد سبق أن ذكرنا بعض أبيات من لزوميات أبي العلاء تصلح شاهداً على ذلك (٣) .

على أن هذه المساواة في وحدات الإيقاع والوزن مدعاة ملل لو كانت تامة كل التمام ، كما إذا تكررت مثل أبيات الخنساء السابقة ، أو تواتت الكلمات متساوية تمام المساواة في صفاتها من حروف مدولين وغيرها . لأن النغمات تبدو ، إذن ، رتيبة يملها السمع . ثم إن الموسيقى في البيت ليست إلا تابعة للمعنى ، والمعنى يتغير من بيت إلى بيت ، على حسب الفكر والشعور والصورة المدلول عليها . ولا يتلاءم مع هذا التغير أن تكون هذه المساواة في النغم تامة رتيبة .

والحق أن هذه المساواة التامة الرتيبة قلما توجد في الشعر القديم نفسه ، كما في بيتي الخنساء السابق الذكر . فالحملة على الوزن القديم في الشعر العربي من هذه الناحية غير عادلة ، ذلك أن الوزن والإيقاع في ذلك الشعر لا يتفقان كل الإتفاق في أبيات القصيدة الواحدة ، وذلك لثلاثة أسباب :

أولها اختلاف التفعيلات : ذلك أن التفعيلات التي تتكون منها البحور في الشعر العربي ، تظل هي هي في كل الأبيات . فللشاعر حريته في نقصها أو تسكين متحركها

(١) أنظر : مثلاً صفحات ١٤٨ ، ١٧٦ ، ١٨٨ من هذا الكتاب .

(٢) أنظر : هامش ص ٢٦١ من هذا الكتاب .

(٣) أنظر : هامش ص ١١٠ من هذا الكتاب ، وانظر كذلك : الدكتور إبراهيم أبيس : « موسيقى

الشعر ص ٢٢٢ ، ٢٧٦ .

وقريب منه في الفرنسية ما يمتنى القافية الغنية لنفس السبب . la rimeriche أنظر .

M. Grammont : petit Traité de Vers. Franc. p. 30.

على نحو ما هو مدروس في علم العروض في الزحاف والعلل . فمثلا « فاعلاتن » تصبح « فاعلاتن » في حشو البيت وفي آخر الشطر الأول منه ، وقد تصبح « فالاتن » أو « مستفعل » في آخر البيت . و « متفاعلن » في بحر الكامل قد تصبح « متفاعلن » في حشو البيت ، أو « متفاعل » أو « متفا » في آخر البيت . ونذكر مثلا هنا قول شوقي قصيدته في « العلم والتعليم » :

ليس اليتيم من انتهى أبواه من هم الحياة وخلفاه ذليلا
فأصاب بالدنيا الحكيمة منهما وبحسن تربية الزمان بدिला
إن اليتيم هو الذي تلقى له أما تحلت ، أو أبا مشغولا (١)

. ويظهر من وزن هذه الأبيات اختلاف تفعيلاتها بدءاً وحشواً وختاماً .

والسبب الثاني هو اختلاف حروف الكلمات التي تقابل حروف التفعيلات بعضها مع بعض ، ما بين حروف ساكنة ، وحروف مد طويلة ، وحروف لين . وهذا لا يضر بالوزن والإيقاع كما سبق أن أشرنا (٢) . وهذا الاختلاف الصوتي بنوع الموسيقى ، وبنوع معاني الإيحاء الموسيقي في الوزن الواحد . وقد أفاد من ذلك كبار الشعراء في العربية إفادة إيحائية ، أتت من وعيهم لخصائص أصوات الكلمات وعياً يكاد يكون لا شعورياً ، لعمق دراستهم اللغوية . ورهف إحساسهم . وإنما كان هذا الوعي لا شعورياً لأن خصائص الكلمات — من هذه الناحية الجمالية — لم تدرس في العربية دراسة منهجية يعتد بها . على حين يعني بهذه الدراسة النقاد في الغرب ، ولها في نتائج كتابهم وشعراتهم أثر عظيم (٣) ، مثلاً يقول أبو العلاء في « سقط الزند » في مطلع قصيدة يخاطب صديقيه :

عللاتي . فإن بيض الأمانى فنيت ، والظلام ليس بقانى

فالمد في الكلمة الأولى من الشطر الأول يناسب شكواه إلى صديقيه من نضوب آماله . على حين خلت الكلمة الأولى من الشطر الثاني من المد لتحاكي معنى انقضاء

(١) الشوقيات ج ١ ص ٢٢٧

(٢) أنظر ص ٤٣٤ - ٤٣٥ من هذا الكتاب

(٣) سبق أن ذكرنا أن نقاد العرب وقفوا على بعض خصائص صوتية للكلمات من حيث مبدأ دلالتها ، وإن كان تمثيلهم لذلك من الشعر القديم غير مسلم به ، أنظر هامش ص ١٢٠ - ١٢١ من هذا الكتاب .

الآمال . فإنها تقع سريعة في النطق لتدل على الفناء السريع « ليض الأمانى » والكلمتان الأخيرتان يمتد فيهما الصوت ليحدث تضاد في النطق بينهما وبين « فنيث » . ففي الشطر الثاني يدل انقطاع الصوت السريع في الكلمة الأولى على الدلالة السابقة . ليعقبها المد في كلمتي : « الظلام » و « بفانى » ، ليوحى الصوت إيجاء قوياً بأن هذا الظلام يمتد لا نهاية له (١) .

وينطبق ذلك أيضاً على قول الأستاذ العقاد حين نقل جثمان سعد زغلول إلى ضريحه :

أعبر القاهرة اليوم كما كنت تلقاها ، جموعاً ونظاماً
لحظة في أرضها عابرة بين أباد طوال تترامى

وكذا قول شوقي في مطلع سينيته الأندلسية . وهي من بحر الخفيف (فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن) :

اختلاف النهار والليل ينسى أذكرا لى الصبا وأيام أنسى
وصفاً لى ملاوة من شباب صورت من تصورات ومس
عصفت كالصبا للعب ، ومرت سنة حلوة ولذة خلس

ففي البيت الأول . وفي الشطر الأول من البيت الثاني . تكثر حروف المد . وشوقي فيهما يصور معنى قريباً من معنى بيت أبي العلاء السابق ، ولكن في الشطر الثاني من البيت الثاني . ثم في البيت الثالث . تتوالى الكلمات خالية أو تكاد من حروف المد . مع كثرة حروف الصغير . لأنه يصف فترة حلوة أسرع في سيرها كأنها سنة نائم . وقد قلنا إن هذا الإيجاء — باختيار الألفاظ ملائمة للمعنى في تواليها وفي جرسها — أثر لتمكن الشاعر من لغته . ولخبرته الطويلة ، بحيث يوحى إليه ذوقه بهذا الاختيار إيجاء يكاد يكون لا شعورياً . وإنما ضربنا هذه الأمثلة تدليلاً على أن موسيقى الشعر في القصيدة القديمة ليست جد رتبية بسبب المساواة بين الأبيات في الوزن والإيقاع ، كما قد يتوهم .

(١) لأجل البيت أنظر شرح التنوير على سقط الزند ص ٩٠ - ٩١ .

ورثت سبب ثالث يتم به التنويع في داخل هذه الوحدة الموسيقية للقصيدة العربية .
ألا وهو الانشاد : ولا نقصد به شيئاً سوى قراءة الشعر على حسب ما يتطلبه المعنى .
وعلى نحو ما هو معروف في « فن الإلقاء » . والانشاد يقتضى الضغط على بعض
المقاطع والكلمات في ثانيا البيت . وطول الصوت في بعض الكلمات وقصره في
الأخرى ، وعلو الصوت أو انخفاضه . وبيان ذلك أننا نقيس في العروض مقاطع
الصوت قياساً كمياً ، على حين هناك مقاييس « كيفية » لها تأثير كبير على كميات
حروف الكلمات وموسيقاها . منها درجة الصوت علواً وانخفاضاً ، ودوام الصوت
طويلاً وقصراً ، ونبرة الصوت قوة وضعفاً ، ثم نسبة ورود الصوت كثرة وقلة
وأثره الإيحائي (١) .

وإذا كانت الكلمات في اللغة العربية ينطق بمقاطعها على سواء ، وهي منفردة ،
فإن الكلمات في الجمل - وبخاصة في الشعر - تقتضى نطقاً تكتسب به صفة خاصة
من الصفات السابقة ، وبه تتنوع موسيقاها . فيحس المرء في بيت أبي العلاء السابق
الذكر بضرورة طول الصوت في الشطر الثاني في كلمتي « الظلام » و « بفاني » .

وحتى لو لم يكن هناك إنشاد جهري ، فإن تمثل المعنى في القراءة الصامتة يقتضى
تمثل موسيقى الأبيات مختلفة ، ومن المسلم به أن موسيقى الشعر تظل خاصة من خصائصه
همساً أو إلقاءً .

وفي ذلك كله يظهر تنويع الصوت على حسب موقع الكلمة ، ثم على حسب
الاستفهام والتعجب والنداء ، والإثبات والنفي ، والأمر والنهي ، والاستجابة والدعاء ،
وما إليها . أنشد مثلاً ، هذه الأبيات من قصيدة شوقي في غاب بولونيا .

يا غاب بولون ،	ولى دم عليك .	ولى عهد
زمن تقضى للهوى	ولنا بظلك ،	هل يعود ؟
حلم أريد رجوعه	ورجوع أحلامي	بعيد
وهب الزمان أعادها	هل للشبية	من يعيد ؟
يا غاب بولون ،	وبى وجد مع	الذكرى يزيد

خفقت لرؤيتك الضلو ع . وزلزل القلب العميد
وأرا أقسى ما عهد ت ، فما تميل ، ولا تميد (١)

وذلك أن موسيقى الشعر لا تنفك عن معناه ، وباختلاف المعنى تتنوع موسيقى الإنشاد ، مع اتحاد الوزن والإيقاع . فلا وجود لمقطع صوتي ، أو تفعيله مستقلة . بل وجودها رهين بالبيت في معناه وموقعه من أخواته . وتقسم الحمل في داخل البيت قد يتأثر بموسيقاه ، ولكنه يؤثر كذلك في الموسيقى بتنوع الإنشاد وصبغه . صبغة خاصة (٢) . ويتم هذا التنوع لأسبابه السابقة ، في داخل وحدة الإيقاع والوزن العامة ، فتوافر للنغم وحدته ، ولكنها ليست رتيبة مملّة ، لأنها مختلفة بعض الاختلاف . بحيث تحتفظ بمظاهر تغيير وحدة في داخل وحدتها . ولهذا المظاهر رباط وثيق بالمعنى في الحالات التي شرحناها ، وبخاصة في الحالة الثالثة السابقة الذكر .

وقد ربط بعض الباحثين بين موضوع القصيدة والبحر الذي كانت تنظم فيه في الشعر العربي ، أي بين موقف الشاعر في معانيه وعاطفته وبين الإيقاع والوزن الذين اختارهما للتعبير عن موقفه (٣) ، على نحو ما هو معروف في شعر الكلاسيكيين من الأوروبيين والقدماء من شعراء الغرب ، والحق أن القدماء من العرب لم يتخذوا لكل موضوع من هذه الموضوعات وزناً خاصاً أو بحراً خاصاً من بحور الشعر القديمة . فكانوا يمدحون ويفاخرون ويتغزلون في كل بحور الشعر . وتكاد تتفق المعلقة في موضوعها ، وقد نظمت من الطويل والبسيط والخفيف والوافر والكامل . ومراثيهم في المفضليات جاءت من الكامل والطويل والبسيط والسريع والخفيف . والأمر بعد ذلك للشاعر . فقد يقع على البحر ذي التفاعل الكثيرة في حالات الحزن لاتساع مقاطعه وكلماته لأناته وشكواه . محباً كان أو راثياً . أو للملأمة موسيقاه لأغراضه الجدية الرزينة من فخر وحاسة ودعوة إلى قتال وما إليها ، ولهذا كانت البحور الغالبة في الأغراض القديمة هي الطويل والكامل والبسيط والوافر . وقد

(١) الشوقيات ج ٢ ص ٣٠ - ٣١

(٢) أنظر : A. Warren and R. Wellek, op. cit. 172-173.

(٣) من هؤلاء سليمان البستاني في مقدمة ترجمته للألياذة ص ٩٠ - ٩٤ وليس في كلامه تجديد تام فاصل لاستعمالات البحور ، كما أن استنتاجه لا يقوم على إحصاء .

تفعل (١) النفس أو تطرب لداع مفاجيء ، فتلجأ إلى البحور المجزوءة ، أو إلى بحور الخفيف والمتقارب والرملى . وليس هذا سوى تقرير مجمل لا يقوم مقام القاعدة . وكل بحر ، بعد ذلك ، ، قالب عام يستطيع الشاعر أن يضفى عليه الصبغة التي يريد . بما يصف فيه من عبارات وكلمات ذات طابع خاص (٢) . وهذه هى النظرة السائدة وفى الشعر فى النقد العالمى منذ الرومانتيكيين .

وللكلمات القافية صلة بموسيقى البيت . والقافية فى الشعر العربى ذات سلطان يفوق ما لنظائرها فى اللغات الأخرى . إذ أن بعض اللغات يخلو من القافية ، أى لا تتفق نهاية البيت مع أى بيت آخر ، فلكل بيت قافية مستقلة ، كما فى اليونانية ، فى هوميروس مثلاً . وفى الفرنسية والإنجليزية تتفق قافية البيت مع قافية البيت الذى بعده ، وهى القافية المتعاقبة rime embrassée أو مع التالى لها بعده . وهى القافية المتقاطعة rime croisée (٣) ، على حين القافية فى الشعر القديم تسير على نمط واحد مع لزوم ما لا يلزم أو بدونه كما سبق أن شرحنا (٤) .

وللقافية قيمة موسيقية فى مقطع البيت ، وتكرارها يزيد فى وحدة النغم ، ولدراستها فى دلالتها أهمية عظيمة . فكلماتها — فى الشعر الجيد — ذات معان متصلة بموضوع القصيدة ، بحيث لا يشعر المرء أن البيت محبوب من أجل القافية ، بل تكون هى المحلوبة من أجله . ولا ينبغى أن يؤتى بها لتنمية البيت ، بل يكون معنى البيت مبنياً عليها ، ولا يمكن الاستغناء عنها فيه ، وتكون كذلك نهاية طبيعية للبيت ، بحيث

(١) كما فى الأبيات التى أوردنا لجاهلية التى رثت ابنها ص ٣٧١ من هذا الكتاب .

(٢) انظر فى ذلك : الدكتور إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر ص ١٧٣ - ١٨٤ ، و ص ١٨٧ - ١٩٧ ؛ وانظر مثلاً كيف نظم شوق من بحر الوافر (مفاعلتين مفاعلتين فعولن) قصائد : أولاها قصيدته فى نكبة دمشق ، وهى خماسية ثورية ، وقصيدته : « بعد المنى » وطابعها الحزين والقلق . ثم قصيدته فى توت ، عنخ آمون وطابعها الحزين والقلق ، ثم قصيدته فى توت عنخ آمون وطابعها حزن وتبرم (الشوقيات ج ٢ ص ٨٨ - ٩١ و ج ١ ص ٥٤ - ٥٨ : و ص ٤٤٣ - ٣٤١) .

(٣) انظر : Maurice Grammont : petit Traité de Versification Française p. 35-36

(٤) انظر ص ٤٦٤ ومراجعتها من هذا الكتاب . ومثال القوافى المتقاطعة قول الشاعر العربى الحديث :

أراد الله أن	عد	شق لها أوجد الحنا
وألقى الحب فى	أ	بك ، إذ ألقاه فى قلبى
إرادته وما كانت	إرادته	بلا معنى
فإن أحببت ما ذنب	لك أو أحببت ما ذنبى ؟	

لا يسد غيرها مسدها في كلمات البيت قبلها . وإذا درست القافية من هذه النواحي وأمثالها يظهر تباينها قوة وضعفاً ، حتى لدى عباقرة الصياغة الشعرية . تأمل مثلاً في كلمات القافية في هذا البيت من قصيدة شوقي في ذكرى المولد :

يريدا الخالق الرزق اشتراكا وإن يك خص أقواماً وحاي

ويريد شوقي من « حاي » معنى اختصه ، وهو نفس المعنى المراد من « خص » في نفس البيت (١) .

وكذا قوله ، وقد أبدع فيه ما شاء ، من قصيدته في نكبة دمشق :

نضحت ، ونحن مختلفون دارا ، ولكن كلنا في الهم شرق
ويجمعنا — إذا اختلفت بلاد — بيان غير مختلف ونطق (٢)

فإن البيان — في معناه المراد في البيت أي الإفصاح — يستلزم الاتفاق في النطق في معناه العام ، وهو الذي يقصده شوقي ، فيضعف بحجى اللازم بعد الملزوم . وما أردنا سوى ذكر أمثلة يؤدي استقصاء الدراسة في نظائرها إلى نتائج عامة في دراسة القافية من ناحيتها الدلالية والموسيقية معاً (٣) .

وليس من قاعدة تربط حروف القوافي بموضوع الشعر ، والأمر في ذلك يشبه علاقة البحور بموضوعات القصائد ، غير أنه لحظ « أن القاف قد تجود في الشدة والحرب ، والبدال في الفجر والحماسة . والميم واللام في الوصف والخبر ، والباء والراء في الغزل والنسيب في الغزل . وإنما هو قول إجمالي ، إذا صح من باب التغليب فلا يصح من باب الإطلاق » ، لأن هذه الأحرف تختلف في موسيقاها . تبعاً لحركتها ، وللحروف والحركات قبلها (٤) .

(١) الشوقيات ج ١ ص ٦١ .

(٢) الشوقيات ج ٢ ص ٩٠ . فإذا أريد بالبيان القرآن فلا اعتراض على القافية ولكن يتوجه الاعتراض إذن ، إل المعنى العام .

(٣) انظر . A. Warren and R. Wettek, op. cit. P. 161-162 .

(٤) سلجان البستاني : المرجع السابق ص ٩٦ ، ويقول صاحب هذا الرأي أنه توصل إليه نسخة لفنون نظيره ومقابلته في قصائد الشعراء .

وظل للقافية والوزن سلطانهما في الشعر العربي لدى الكثرة الغالبة من الشعراء حتى العصر الحديث . وفي هذا العصر لا يزال بعض المحددين من الشعراء يلتزمهما .

ولكن يجدر أن نقول إن الثورة على الوزن والقافية بدأت منذ القديم . فقد مل الشعراء النظم على وتيرة واحدة في القصائد ، وتاقوا إلى التنويع والتجديد . وكان أهم تجديد في ذلك هو الموشحات ، ويبدو أنها نشأت في أواخر القرن الثالث ، ولكنها لم ترج لدى كبار الشعراء إلا فيما بين أواخر القرن الخامس وأوائل القرن الثامن . وذلك أنها كانت مقصورة على الأدب الشعبي وبجال اللهو والمجون . ولما راجت وكثرت أغراضها تكلف كثير من الشعراء في موسيقاها ونظمها فكسدت سوقها . يتحدث لسان الدين بن الخطيب المتوفى عام ٧١٣ من الهجرة عن الموشحات ، فيقول إنه « انفراد باختراعها الأندلسيون وطمس الآن رسمها (١) » .

والموشحات ثورة على نظام القصيدة في الأوزان والقوافي . فعلى الرغم من أنها نظمت أولاً في البحور القديمة ، ما لبثت أن تحررت منها في بحور كثيرة تألفها الأذواق ولكن لا عهد للعربية بها . أما القافية فكانت القصيدة ربما تبدأ بمطلع (٢) ، وهو يتفق في وزنه مع القصيدة ولكنه ذو قافية على حدة ، ثم يأتي بعده ما يسمى غصناً (٣) ، وهو ذو قافية مختلفة عن قافية المطلع ، مع اتحاده معه في الوزن . ثم يأتي بعد ذلك ما يسمى قفلاً (٤) ، وهو متحد مع المطلع — إذا وجد — في قافيته وفي البحر ، والغصن مع القفل يسمى مجموعهما بيتاً ، وآخر قفل في القصيدة يسمى خروجه .

ومثال الموشح المتحرر من قافية القصيدة — ولكنه يتبع الوزن القديم — قول الوزير أبي عبد الله لسان الدين بن الخطيب :

جاءك الغيث إذا الغيث همي يا زمان الوصل بالأندلس
لم يكن وصلك إلا حلماً في الكرى أو خلصة المختلس

(١) نفع الطيب ج ٤ ص ١٩٥ ، وانظر كذلك الدكتور إبراهيم أنيس في مرجعه السابق ص ٢١٨-٢١٩

٢٢٤ - ٢٢٥ ، ٢٢٩ .

(٢) ما يسمى بالفرنسية refrain وبالأسبانية estribillo

(٣) يقابله بالأسبانية mudanza

(٤) يقابله في الأسبانية Vuelta ، وهذا النظام العام أثرت الموشحات في شعراء التروبادور ؛

انظر كتاب : الأدب المقارن ص ١٠٨ - ١٠٩ والمراجع المبينة به ؛ ثم انظر : الدكتور أحمد هيتل : الأدب الأندلسي ص ١٤٥ - ١٤٨ .

إذ يقول الدهر أسباب المني مثلما يدعو الوفود الموسم
 زمراً بين فرادى وثنى تنقل الخطو على ما ترسم «غصن»
 والحيا قد جلل الروض سنا فسنا الأزهار فيه تبسم
 وروى النعمان عن ماء السما كيف يروى مالك عن أنس
 فكساه الحسن ثوباً معلماً يزدهى منه بأبى ملبس «قفل»

ومثال آخر لموشح ذى طابع وزن يتميز بهما ، ووزنه جديد ، قول عبادة القراز :

بدر تم ، شمس ضحى غصن نقا ، مسك شم
 ما أتم ، ما أوضحا ما أوقا . ما أتم
 لا جرم . من لحا قد عشقا ، قد حرم (١)

ولكن شعراء الموشحات لم يهدفوا إلى سوى التحرر من نير القافية والوزن في القصيدة القديمة ، ولم يلزم بخلدهم أن يثوروا على المعاني ونظام القصيدة ليوسعوا المجال للموسيقى الإيحائية ، ليصفوا - عن طريق الإيحاء بالنغم - مالا يوصف من المشاعر وأحوال النفس ، مراعاة للناحية الشعورية واللاشعورية والفكرية . وهذا ما دعا إليه المجددون في أوزان الشعر العربي في العصر الحديث .

والحق أن هذه الدعوة صدى لما تمخض عنه المذهب الرمزي في الأدب العربي (٢) . فقد أراد هؤلاء الرمزيون أن يجددوا في أوزانهم في لغاتهم الأوروبية - على سعتها في أوزانها - وأن يتخلصوا من سلطان القافية . وهو أقل ثقلاً من سلطان القافية العربية . وعندهم أن الوحدة الحق هي وحدة الشعور والإحساس ، ويجب تطويع الكلمات والتعبيرات لتلائم الفكرة في التجربة ، أو الشعور المختمر . ولهذا لابد من تحطيم القوالب الرتيبة ، لتغيير الوحدة الموسيقية مع تغير العبارة . وتنوع بتنوع الإحساس . فالموسيقى جوهر الشعر وأقوى عناصر الإيحاء فيه . والموسيقى تنبعث من وحدة الدافع في الجملة ، على حسب الشعور الذى يعبر عنه . وتطابق الشعور

(١) راجع في ذلك كله عبد الرحمن بن خلدون : مقدمة ابن خلدون ، ص ٥٤١ - ٥٤٨ ونفع الطيب ، المطبعة الأزهرية ١٣٠٢ هـ ص ١٩٥ - ٢٠١ . الدكتور هيكال السابق الذكر .

(٢) وكان الرمزيون أول من دعا في المذاهب الأدبية إلى القصد إلى الإيحاء في الوزن وإلى توزيع الموسيقى في أبيات القصيدة لتوفير هذا الإيحاء ، وقد أثروا - بدعوتهم تلك - في مختلف الآداب العالمية ، انظر ص ٣٧٤ - ٣٧٥ - ٣٧٨ - ٣٩٢ - ٣٩٧ - ٣٩٩ من هذا الكتاب والمراجع المبينة بها .

مع الموسيقى المعبرة عنه هو ما يؤلف وحدة القصيدة كلها . ولا ينبغي أن تكون هذه الموسيقى رتيبة بحال ، لأنها تعبيرية إيحائية . تضيئ على الكلمات أقصى ما يستطيع التعبير عنه من معنى ، وتتنوع من وزن إلى وزن على حسب الحاسة الفنية للنگمات عند الشاعر نفسه في القصيدة الواحدة . فوحدة الإيقاع في تغير - في نفس التجربة الشعرية - على حسب ما يمكن فيها من قوى تعبيرية تكشف عن خلجات النفس . والكلمات أصوات . ودلالة الأصوات موسيقية إيحائية قبل أن تكون تعبيرية وصفية . والشاعر الحق هو من يستطيع أن يروى من نبع هذه الدلالات الموسيقية الأصيلة في اللغة .

وأما القافية فقد هون بعض الرمزيين من قيمتها ، فنادوا بإهمالها ، أو اكتفوا بتقارب في الأصوات الأخيرة في الأبيات التي تتوافق فيها . ولم يهتموا كذلك بأن يكون للبيت مصراع ، بل يكون وحدة كله .

على أن الرمزيين لم يقضوا على استعمال الأوزان القديمة ، بل أباحوا للشاعر أن ينظم بها ، أو ينوع فيها . وله كذلك أن يبتدع أوزاناً - ما بدا له - على الأساس السابق ، ولكنهم لم يهتموا عليه ذلك ، فالموسيقى رهينة بتجربته كما يراها الشاعر .

هذا ، وقد كان طلائع الرمزيين ينظمون في الأوزان القديمة . بل إن « مالارمي » نفسه لم يكن يحبذ هذا النوع من التجديد في الوزن (١) .

وتكاد تكون الحجج السابقة هي كل حجج المجددين في شعرنا الحديث : وقد ضاقوا بسيطرة القافية العربية ، وخرجوا على وحدة الوزن ، لنفس الأسباب التي شرحها الرمزيون وأشارنا إليها .

على أن الرمزيين لم يقضوا على استعمال الأوزان القديمة ، بل أباحوا للشاعر القديمة . وكثير من المعاصرين منهم يلتزمون القيود التقليدية في الأوزان في كثير من قصائدهم . وشعرهم التجديدي أنواع : فمنهم من يهمل القافية أحياناً ، ويلتزم بحراً واحداً ، كما في قصيدة عبد الرحمن شكري : « نابليون والساحر المصري » ، وفيها :

(١) انظر : Ph. Van Tieghem, op. cit. P. 251-264

وكذا : P. Martino ; Parnasse et Symbolisme, P. 155-159

وتجدد : H. Clouard : Histoire de la Littérature Française P. 107-109

ولسوف تبلغ بالسيوف مبلغاً تدع الممالك في يديك يبادقا
 لكن سيعقبك الزمان وصرفه زمناً يكون به الطليق أسيراً
 في صخرة صماء فوق جزيرة في البحر يضربها العباب الأعظم
 فاسل نابليون سيفاً ماضياً لما رأى العواد ساء مقاله
 لكنه ضرب الهواء بسيفه حيث اختفى المتنبي السحار
 فأعاد في الغمد الحسام تخوفاً ومضى إلى أصحابه يتعجب (١)
 وهذا نوع من الشعر الموزون المطلق من القافية .

أما الشعر المنشور أو الحر فهو الذى لا يلتزم بوزن اصطلاحى ولا قافية . ولكن له مع ذلك نوع من إيقاع ووزن خاصين به لا يخلو منهما نثر أدبى رفيع « وإن لم يدخل في معايير الشعر المصطلح عليه ، وليس لهذا النوع من الشعر في العربية قيمة كبيرة حتى الآن .

أما الشعر المطلق أو المرسل فذهب الاحتفاظ بالإيقاع دون الوزن (٢) ، وقد تهمل القافية ، كما في القطعة السابقة ، وقد لا تهمل ويتبع فيها نظام يقرب من نظام الشعر في اللغات الأوروبية في قوافيه المتعاقبة والمتقاطعة (٣) . وقد ذكرنا أمثلة من هذا الشعر في شواهدنا السابقة (٤) . وقد تلتزم فيه القافية والإيقاع ولكن يختلف الوزن . كما في قصيدة كامل سند السابقة الذكر (٥) . ثم إن الوزن في القصيدة المعاصرة قد يلتزم فيه وحده التفعيلة في البحر . أى وحدة الإيقاع . وهو الأعم الأغلب من حالاتها ، ولكن قد تتجاوز فيها البحور المتقاربة في إيقاعها ، كما في قصيدة خليل شيبوب التي ذكرنا من قبل نموذجاً (٦) منها ، وقد يتخلل القصيدة ذات الوزن الحديث أبيات تامة على حسب نظام القصيدة القديم . كما في نفس قصيدة خليل شيبوب السابقة الذكر .

وفيما يخص القيمة الفنية لهذا النوع من الشعر الحديث . نقرر أن التجارب الناجحة تقل فيه حتى الآن ، وذلك أن كثيراً من شعرائنا ينظمون في الأوزان الجديدة جنوحاً

(١) نقلنا هذه الأبيات عن مصطفى عبد اللطيف السحرقى : الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث

ص ١٢١ - ٢٢ .

(٢) انظر ص ٤٣٥ - ٤٣٦ من هذا الكتاب .

(٣) هامش ص ٤٤٢ من هذا الكتاب

(٤) راجع ص ٤٢٣ - ٤٢٤ - ٤٢٨ - ٤٢٩ من هذا الكتاب

(٥) راجع ص ٤٣٣ - ٤٣١ من هذا الكتاب .

(٦) راجع ص ٣٧٥ - ٣٧٦ من هذا الكتاب .

إلى اليسر والسهولة ، عن غير إدراك لصعوبة هذا النوع من الأوزان الموسيقية الموحية التعبيرية ، على نحو ما وضح في دعوة الرمزيين التي أوجزنا فيها القول .

والحق أن هذا النوع أشق من السير على الأوزان التقليدية ، لأنه يستلزم دراية بأسرار اللغة الصوتية ، وقيمها الجمالية ، ووقوفاً تاماً على التناسب بين الدلالات الصوتية والانفعالات التي ترأسل معها ، وما يتبع ذلك من تلميح وتركيز وسرعة وبطء ، وتكرار وتوكيد وتنويع في النغم ، لا يمكن أن يوفق فيها إلا ذو رهف في الحس وثقافة فنية ولغوية واسعة . وقد ذكرنا — قبل — ما نعدّه أمثلة ناجحة لهذا النوع من الشعر ، ومن هذه التجارب ما يقصر عن أدائه الشعر التقليدي في وزنه وموسيقاه الرثيبة (١) .

وقد بقي للشعر — في معايير نقدنا الحديثة — جانب آخر : هو الجانب الاجتماعي ، جانب موضوع التجربة ، وهو ما نتناوله بشيء من التفصيل فيما بقي لنا من هذا الفصل ، في قضية الالتزام وموقف المذاهب الحديثة منها :

(١) نضرب مثلاً آخر لهذه التجارب الناجحة بهذه الأبيات من قصيدة « نزار قباني » التي عنوانها : إلى مسافرة ؛ وفيها يقول :

صديقتي ، صديقتي الحبيبة
غريبة العينين في المدينة الغريبة
شهر مصي ؛ لا حرف . . . لا رسالة خفية
لا أثر
لا خبر
منك يضيء عزلي الرهبة .
أخبارنا
لا شيء يا صديقتي الحبيبة
نحن هنا
أشقى من الوعود فوق الشفة الكنوبة .
أيامنا
تافهة فارغة رتيبة
دارك ذات البذخ والستائر اللعوبة
هاجها الشتاء يا صديقتي الحبيبة
بنيسه
بثلجه
بريحة النصوبة .

والورق اليابس غلى الشرفة الرهبة . . . (النص انظر الأستاذ مصطفى عبد اللطيف السحري : شعر اليوم ص ٣٠ - ٣٣) .

(٦)

الزمام الشعر

ما عناصر الشعر ؟ وما العلاقة بين هذه العناصر ومعنى الشعر ؟ وما مدى أهمية المضمون في التجربة ؟ وهل ينظم الشعر لذات الشعر ؟ أم هل ينظم لنقد الحياة ؟ وأي فرق بين الشاعر والنائر في صلتها بالمجتمع ؟ هذه أسئلة لا يحيد من الوقوف عندها لمعرفة اتجاه العصر الحديث في الزمام الشعر : أي مشاركته قومه في قضاياهم الإنسانية والوطنية ، أو في تركه طليقاً بمنح الخيال ما بدا له . وبعبارة أخرى : نعالج في هذا الجزء الصلة بين الشعر والفكر ، وبين الفكر والمجتمع ، فنشرح أولاً معنى : « الشعر الخالص » وثانياً : « الشعر لذات الشعر » ، لتحدث - بعد هاتين القضيتين - في قضية ثالثة : هي الالتزام .

١ - الشعر الخالص : قضية من قضايا النقد الحديث ، لم توجد إلا بعد أن تقدم علم الجمال . وقد نشأت في كنف « الرمزية » ، وظلت أثراً من آثارها . واشتد الجدل حولها في فرنسا ثم في إنجلترا في الربع الأول من هذا القرن ، ثم ضعف الآن عن ذي قبل ، وإن ظلت ذات أهمية خاصة في النفوذ إلى إدراك العصر الحديث للشعر ورسالته .

ويقصد « بالشعر الخالص » توافر العناصر التي هي جوهر الشعر في صياغة التجربة ، وذلك أن جوهر الشعر - في نظر أصحاب الشعر الخالص - هو حقيقة مستسرة عميقة إيحائية ، لا سبيل إلى التعبير عنها بمدلول الكلمات ، بل بعناصر الشعر الخالصة غير مقصورة على جرس الكلمات ، ورنين القافية ، وإيقاع التعابير ، وموسيقى الوزن . فهذه كلها لا تصل إلى المنطقة العميقة التي يختمر فيها الإلهام (١) .

ولكن إذا وضعت الكلمات في مواضعها الإيحائية الحق ، وصدرت في إيقاعها وموسيقاها عن استجابة خالصة لأعماق النفس ، وعن حميمية فنية ، فإنها تشف عن أجواء روحية رحيبة ، كما يشف صلصال الجسم المادى الكثيف عن جوهر الروح التي تمدّه

(١) لمعنى الإلهام في العصر الحديث انظر ص ٣٤٠ - ٣٤٦ من هذا الكتاب .

بالحياة . وهذا الجوهر المستسر الذى يشف عنه التعبير الشعرى لا يمكن — فى هذه الحالة — تحديده أو وصفه ، ولا الزعم بأنه مستمد من مدلول الكلمات من حيث وضعها . وكأنما يسرى فى كلمات الشعر الإيحائية — فى صفاتها السابقة — تيار كهربى ، أو قوة مغناطيسية ، كذلك التى تحدث عنها أفلاطون على لسان سقراط ، إذ أن الحديد المغناطيسى لا يقتصر على جذب حلقة الحديد ، بل يكسبها خاصية الجذب لما يحسبها من حلقات أخرى (١) .

وإذن يوحى التعبير فى الشعر — بما فيه من هذا التيار المستسر — بمدلولات ليست منطقية فى جوهرها ، ولا وضعية فى اللغة . ولتقرب للفهم طبيعة هذه المدلولات بهذا المثال : إذا سمعنا من ينادى : « إلى أين ذهب الخادم ؟ » أو أصغينا إلى إبراهيم ناجى فى قصيدته : العودة — وقد استشهدنا سابقاً ببعض أبياتها — حين يقول :

أين ناديك ؟ وأين السمر ؟ أين أهلوك بساطا وندامى ؟

فالأذن تسمع الجملة الأولى كما تسمع البيت . والعقل يقف على مدلول الكلمات فيهما . فيفهم معناهما على حسب قواعد اللغة العامة وأوضاع الكلمات . وهذه هى حدود العقل . والتجربة تدلنا — عادة — على أن الجملة الأولى تنتهى الغاية منها عند فهمها ، وتدعنا فى حالتنا الطبيعية ، على حين يترك فينا الاستفهام فى البيت أثراً آخر يتمثل فى هزة نفسية ، إذ يوحى إلينا — مجرداً عن القرائن الأخرى — بموقف خاص : عودة من سفر طويل أو قصير ، مفاجأة المنازل وقد أوحشت بعد أنس ، ذلك الماضى الحبيب الغنى بذكرياته وملذاته . . . — وتلك الهزة النفسية ، وذلك الموقف الخاص ، تتجاوزان مجرد المدلولات اللفظية ، وفيهما يظهر الفرق بين الإيحاء الشعرى . والدلالة النثرية المحضة كما هى الجملة المذكورة قبل البيت السابق . وهذا هو الشأن فى التجارب الشعرية بعامة ، لا تعتمد إلا على العناصر الإيحائية الخالصة : هبى جلست فى حديقنا من الحدائق أمام السماء والورود وأوراق الدوح الظليلة الياقة ، فى فصل الربيع الذى تنفح نسائته بالحب . فإذا لذت بالدعة والصمت ، وطردت من ذهنى كل الحجج وما تتمخض عنه من أفكار ، فلانى أشعر فى نفسى بعالم مضطرب من صور وألوان وعطور فتحفل نفسى بشتى المشاعر والإحساسات والآمال الغامضة المتنوعة التى لا يمكن التعبير

(١) أفلاطون : أيون ، د ٥٣٣ — ٥٣٤ ، وإلى هذا أشرنا ص ٢٠ — ٢٢ من هذا الكتاب .

عنها بالتحليل والشرح ، فأغوص في خضم الوجود ، واتحد بالشعور مع من حولي ، حتى أنسى نفسي ، وأذهب إلى ما وراء حدود الفكرة . إلى جوهر الأشياء ، إلى ما لا يستطيع شرحه من الحقائق التي تعجز اللغة عن أدائها . وهنا انتقل بعيداً عن مشاغل الفكر التي هي ميدان النثر ، إلى عالم النفس الغامض ، حيث تنضج الفرائث الحيوية والآمال السامية ، وهنا أصبح في ذلك العالم السامي الذي لا سبيل إلى التعبير عنه إلا بما يتوافر في الشعر من اللحن والإيقاع والوزن وجرس الكلمات وحسب وضعها في موسيقاها النفسية العميقة ، وبما توقظ فينا تلك الذكرى البعيدة من مشاعر روحية تربطنا بروح العالم ، وتجعلنا نكاد نمس الأصول والأسس السامية للإنسانية ؛ وذلك هو الشعر المخرج المخلق في أجواء لا عهد للدولات اللغة بها من حيث وضعها .

تلك هي عناصر الشعر الخالصة ، وبها يصير الشعر نوعاً من التصوف اللغوي في دلالاته الإيحائية التي لا تعتمد على المنطق ، وإن كانت لاتضاد العقل ولكنها تتجاوزه .

أما عناصر الشعر غير الخالصة — في نظر هؤلاء — فهي الموضوع ، أي ما يفهم من العنوان عامة ، ثم الأفكار المدلول عليها في الشعر الذي نظم في ذلك الموضوع (١) ، ومعنى كل جملة ، والتتابع المنطقي للأفكار ، والتدرج في الدلالة على التجربة ، تفصيل الوصف ، والمشااعر المثارة إثارة مباشرة ، وبالجملة: جميع الأفكار والمشااعر الصور المباشرة ، فتلك كلها ليست جوهر الشعر ، عند دعاة الشعر الخالص ، وإن كانت — حين تنتظم في العناصر الإيحائية — تكتسب ذلك التيار المستسر الذي تحدثنا عنه ، وتندرج فيه ، وتنجذب بمغناطيسية ، فتتصافر جميعها لخلق الشعور الفريد غير المحدود . المعتمد أولاً على العناصر الإيحائية الخالصة (٢) . وإنما يكون الحكم على الشعر على حسب ما يتوافر له من إحكام في العناصر الخالصة ، ولا عبرة عند هؤلاء بما سواها .

(١) للتفريق بين الأمرين انظر :

A. C. Bradley : Oxford Lectures On Poetry, London 1950 P. 11-13

(٢) الشعر الخالص انظر : H. Bremond : La Poésie Pure, ch. I-VII :

وكذا : B. Croce : la Poésie ... P. 53-57 في لأجل المشاعر المثارة إثارة مباشرة

انظر ص ٣٥٦ ، ٤٣٥ - ٤٣٧ من هذا الكتاب .

ولكن هل يمكن أن توجد تلك العناصر الخالصة مستقلة قائمة بنفسها ؟ ، وبعبارة أخرى : هل هناك وجود للشعر الخالص قائمة بذاته ؟ هذا طبعاً ما لا يمكن أن يكون ، لأن الشعر كلام ، والكلام مدلول لغوي ، وإلا كان ضرباً من العبث ، وهذا المدلول يعد من العناصر غير الخالصة في نظر هؤلاء . ويعترف كبار دعاة الشعر الخالص ألا وجود لهذا الشعر مستقلاً عن العناصر غير الخالصة . ففي كل شطران : الشطر الخالص بعناصره السابق شرحها ، ثم الشطر غير الخالص . ولا وجود لأحد الشطرين بدون الآخر (١) . وإنما يقصد هؤلاء من وراء دعواهم إلى إبراز الجانب الإيحائي الذي يتجاوز حدود اللغة ، وهم رمزيون في دعوتهم تلك ، ويستشهدون لها بقول « فلوير » : « إن بيتاً جميلاً من الشعر لا يدل على شيء خير من بيت أقل منه جمالاً وإن احتوى على معنى » . ويفسرون عبارة « فلوير » بأنه لا يريد أن يخلو الشعر من المعنى ، ولكنه يريد أن يعبر عن أن الذي يجعل الشعر شعراً ليس هو معناه ، بل عنصره الشعري الخالص ، وإن كانت وظيفة الشعر الخالص بعد ذلك أن يدل بطبعه على معنى (٢) . ولا يمكن فصل الناحية الجمالية من المعنى إلا عن طريق التجريد النظري للاستعانة به على التحليل والشرح ، وهو تمييز خارجي محض .

إذن للمضمون قيمته ، حتى في نظر دعاة ذلك النوع من الشعر ، ويبلغ الشعر الخالص قوته إذا تضافر المضمون والصياغة وأحكما حتى أصبح لا يستطيع فهم ذلك المضمون إلا في تلك الصياغة ، بحيث يكون كل تغيير في تلك الصياغة ضاراً بالمعنى ، فيصبح قالب الشعر الشكلي محكما في الإيحاء بالمعنى إيحاء لا يغني فيه غير ذلك القالب . وهذا أمر لا يتوافر إلا إذا بلغ الشعر درجة من الكمال يعز (٣) وجودها .

فإذا أنعمنا النظر في دعوة الشعر (٤) الخالص ، وجدنا أنها لا تغفل شأن التجربة ،

H. Brémond : la Poésie, Pure P. 95-97.

(١) انظر :

(٢) المرجع السابق ص ٤٤ - ٥٤ .

Bradley : op. cit. P. 13-22

(٣) انظر :

(٤) ما شرحناه من معنى الشعر الخالص هو الذي اصطلح عليه بين نقاد الغرب . وظهرت دعوتها أول ما ظهرت في فرنسا ؛ ولكن الدكتور أبو شادي يضع اصطلاح « الشعر الصافي » لمعنى خاص عنده ، وهو « الشعر المكتنى بجمال عناصره الذاتية ، ومن ثم لا يحفل كثيراً بالموسيقى ، لأن الشعر الذي يمتد عليها يفقد صفاءه واكتفاءه الذاتي » انظر صدر ديوان أبو شادي : فوق العباب : وانظر الدكتور محمد مندور : محاضرات في الشعر المصري بعد شوق ، الحلقة الثانية ، القاهرة ١٩٥٧ ، ص ٣٦ - ٣٩ (وهو معنى خاص لا يوافق ما شرحناه في اصطلاح « الشعر الخالص »

ولا تهمل جانب المضمون ، كما يسبق كثير من الأذهان . ولكن ما قيمة ذلك المضمون ؟ وهل يمكن أن يكون الشعر به نفعياً كالنثر ؟ وما مدى صلة التجربة الشعرية بالقيم الاجتماعية ؟

٢ — تلك المسائل تمس قضية الشعر للشعر . وهذه فرع من قضية « الفن للفن » عامة ، ولكنها أحدث منها نشأة : لأن أكثر النقاد الذين يدعون إلى أن يكون للأدب غاية يعدون الشعر — في معناه الحديث — مخالفاً للنثر في طبيعته وموقفه من قضايا المجتمع ، فيعفون الشعر من الإلزام بهذه الرسالة ، ولكن بعض النقاد يسوون بين الشعر والنثر في وجوب خدمة الشعر لقضايا الوطن والإنسانية . . . وهؤلاء يخالفون قضية « الفن للفن » في النثر والشعر على سواء .

وقديماً رأينا أفلاطون يدعو إلى غاية تربوية خلقية للشاعر ، وكذلك أرسطو ، وإن كان أرسطو لا يقصد سوى شعر المسرحيات والملاحم في دعوته (١) . وقد كانا قريبى عهد بالإنسانية الفطرية ، حيث كانت الأساطير الشعرية حقائق عامة ، وكان الشاعر هو معلم الإنسانية ، شأنه شأن الفيلسوف . وقد ظلت النظرة الغائبة للشعر حتى العصور الحديثة عند بعض المذاهب الأدبية (٢) ، ولكن في نطاق يتجاوز الجانب الخلقى التقليدى لدى أفلاطون وأرسطو والكلاسيكيين عامة .

ولا يزال من بين نقاد اليوم من يرون في الشاعر مثال الإنسان الخلقى لعصره ، ولا يقصدون بذلك أنه يدعو حتماً إلى القيم السائدة المصطلح عليها سلفاً ، بل يقصدون إلى أنه يبين لمعاصريه مثالب ما يسرون عليه . وفصائل الطريق المثالى التى يجنونها لو اتبعوا دعوة الشاعر ، فيصلح إدراكهم ، ويقوم نظراتهم ، ويقم ما انحرف منهم . ولو أنهم استمعوا لدعوته ، وتم ما أراد منها ، لكان حراً بعد ذلك فى أن يدعوهم من جديد إلى نظام خير مما سبق أن دعاهم إليه متى تراءى له ، وبهذا يكون فى سير دائب نحو وحدة مثالية موضوعية ، ويكون مشاركاً لعصره قائداً له ، غير متخلف عنه (٣) .

(١) سبق أن أوضحنا ذلك ، انظر الفصل الثانى من الباب الأول .

(٢) انظر الفصل الأول من الباب الثالث من هذا الكتاب حين بينا الأسس الفلسفية عند علماء الجمال

فى العصور الحديثة .

(٣) مجلة فونتين Fontaine عدد أكتوبر ١٩٤٧ ص ٥١٤ - ٥١٥ .

ويرى هؤلاء أن قيمة التجربة في الشعر تقوم ضد فكرة الشعر للشعر ، ثم إن وجود قيم فنية مستقلة ليس معناه أن هذه القيم غاية في ذاتها ، ولا ينبغي ، بسبب ذلك ، عزل التجربة الفنية عن القيم الأخرى ، أو التهوين من شأن هذه القيم . ولا بد من اعتبار التجربة في مكانتها بين التجارب الإنسانية الأخرى ، وهو أمر خارجي مهما كانت طبيعة التجربة . والتجربة تستلزم ارتباطاً خاصاً بين عالم الشعر والعالم الخارجي (١) ، على أن من المسلم به أنه يجب تخلص عالم الشعر من كل ما هو فردى محض ، لتكون التجربة إنسانية مشتركة . وفي النظر إلى القيمة الفنية ، وحدها ، لإغفال القيمة التجربة ومكانتها في الحياة ، وفيه لإغفال لقيمة الشعر كذلك (٢) . ودعوة أولئك النقاد جميعاً تقوم في وجه دعاة الشعر للشعر .

على أن دعاة الشعر للشعر لا يغفلون شأن التجربة الشعرية — كما قد يسبق إلى الذهن — ولكنهم يعدونها غاية في ذاتها ، فلا يربطونها بالقيم الاجتماعية أو الإنسانية . وقد يكون للشعر قيمة لاحقة : ثقافية ، أو دينية ، أو تعليمية ، أو نفعية من أى نوع من أنواع النفع . ولكن قيمته اللاحقة — أياً ما تكن — لا دخل لها في تقويمه . لأن ذلك يحيط من قدر الشعر في نظر دعاة الشعر للشعر ، ويقيد من حرية الشاعر ، ويتنافى وطبيعة الشعر ، بوصفه تجربة نفسية مستقلة تتجاوز جانب الواقع المحض في نظر هؤلاء . ولا علاقة بين الشعر — بوصفه غاية في ذاته — وبين الحكم الخلقى اللاحق على التجربة الشعرية الصادقة ، لأن ذلك الأثر الخلقى اللاحق قد يكون من الضلالة بحيث يجعل قيمة الشعر هينة ، أو قد يساء فهم التجربة لأنها موحية في دلالتها لا قاطعة الدلالة ، فتنتج أثراً سيئاً ، ولا تعارض كذلك بين الشعر والخير الإنسانى العام ، لأن الشعر في ذاته غير إنسانى ، ولكنه نوع فريد من الخير ، غايته سير قلب الإنسان من خلال التجارب الشعرية الصادقة .

ثم إن قضية الشعر للشعر لا تقطع صلة الشعر بالحياة في رأى أنصار الشعر للشعر . فهناك صلات كثيرة تربط بين الشعر والحياة ، ولكنها صلات عميقة خبيثة . والحياة والشعر صورتان مختلفتان لشيء واحد . فالحياة حقائق ووقائع في معناها العام العادى .

(١) انظر صفحات ٣٦٥ - ٣٦٦ من هذا الكتاب .

(٢) انظر :

P. A. Richards Principles of Literary Criticism, London, 1949, P. 73-80.

وقلما تشيع الخيال ، على حين ينتظم الشعر - في موضوعاته - حقائق يخلق فوقها عن طريق الخيال (١) . وليس موضوعه الحقيقة المحضة . فلكل من الشعر والحياة طريقة خاصة ، ولكنهما يتشابهان ، ومن هذا التشابه نفهم أحدهما عن طريق الآخر ، ونعنى بكل منهما بسبب الآخر ، فالشعر يقدم لنا - بطريقته الخاصة - شيئاً نصادف صورة منه في طبيعة الحياة ، أو في طبيعة النفس ، ولكنها صورة من نوع آخر ، نحتكم فيها إلى معارفنا أو ضميرنا ، على حين تظهر الصورة الشعرية كما هي في عالم خيالنا الفني وتصورنا (٢) .

وننبه هنا إلى أمر دقيق : أن قضية الشعر للشعر لا يقصد بها أصحابها أن يستخدم الشاعر براعته في النظم كي يمدح أو يذم ، أو يرفع أو يضع ، أو ليساير من يشاء متى شاء له هواء ومطامعه ، فيمدح اليوم ما ذمه أمس . ليظهر براعته في اللغة ، أو ليصل إلى أغراضه الخاصة به . . . فهذا كله ينافي التجربة وصدقها ، وينافي الشعر الوجداني من سير أغوار القلب الإنساني ، « والتعرف على أدق خلجاته ، وإمكانياته الطبيعية ، ومستقبله ومصيره الاجتماعي ، وتأثيراته الوراثية ، وأحلامه ، وطاقته ، وموقفه الميتافيزيقي في عصره ، وكل ما يعد مقوماً من مقومات حياته وسعادته في الأرض (٣) » . وهي معان يعتز بها أنصار الشعر للشعر ، ويعتدون بها كل الاعتداد . ويستلزم كل ذلك إيماناً بالتجربة ، ودقة في وصفها ، وإخلاصاً في صياغتها ، وصدقاً في تصويرها . ومحور دعوة أصحاب الشعر للشعر هو السمو به عن النفعية ، والقصد فيه إلى تعمق في التجارب النفسية والكونية ، ولذا كان على الناقد أن يكون على علم بطباع القلب الإنساني ، وأن يكون ذا تجربة - لا فيما يخص جمال الصياغة والشكل فحسب - بل فيما يخص النقايس الإنسانية ، وقيمة الموضوع الشعري ، ومضمون التجربة ، كي يرجع كل نموذج بشري إلى أصله الذي حاكاه الشاعر ، سواء كان نموذجاً طبيعياً أم نفسياً . والشعر هو مما تمخضت عنه عبقرية الإنسانية ، وهو جهاد من الشاعر ضد خواطره الأولى ، وضد المادة الأولى التي يمتاح منها أفكاره ، فهو عامر بالمشاعر الجميلة ،

(١) لاحظ ما قلناه سابقاً في الخيال ص ٣٨٥ - ٣٨٩ ومراجعها من هذا الكتاب .

(٢) انظر : Bradly : Oxford Lectures on Poetry, P. 1-8

(٣) مجلة فونتين السابقة الذكر ص ٥١٦ - ولاحظ ما قلناه سابقاً خاصة بالتجربة الشعرية ص ٣٥٨

وما يليها من هذا الكتاب .

وبالأفكار القوية ، وبالأمانى الكريمة (١) ، ولكن الشاعر فيها — على الرغم من كل ذلك — لا يقصد إلى أمر نفعي أو كفاح اجتماعي — في نظر دعاة الشعر للشعر — بل إلى مجرد تصوير التجربة ، لإثارة المشاعر الخاصة بها ، بوصفها مشاعر ، لا بوصفها وسيلة من وسائل اللهو ، أو غاية من الغايات الاجتماعية .

على أن مقومات الشعر هي السمو الفني . وإذا تساوت قطعتان في هذا السمو الفني . وكانت إحدهما وصفاً صادقاً لتجربة حيوانية مسفة ، والأخرى لتجربة إنسانية عالية ، فلاشك أن للثانية فضلاً على الأولى (٢) .

٣ — وللآراء السابقة صلة بقضية « التزام الشاعر » أو عدم التزامه في العصر الحاضر . ويراد بالتزام الشاعر وجوب مشاركته بالفكر والشعور والفن في قضايا الوطنية والإنسانية ، وفيما يعانون من آلام وما يبنون من آمال .

فليس له مثلاً أن يستغرق في التأمل في الجمال الخالد والخير المحض ، على حين يعاني وطنه ذل الاحتلال ، أو عناء الطغيان . وليس له أن يسترسل في خيالاته ومشاعره الفردية ، على حين وطنه من حوله أو طبقته الاجتماعية في وطنه ، يجاهد في سبيل آمال مشتركة . ويتناول قضية التزام الشاعر مذهبان معاصران من مذاهب الأدب : هما الواقعية الاشتراكية ، والوجودية .

أما الواقعية الاشتراكية (٣) فترى وجوب التزام الشاعر ، شأنه في ذلك شأن الناثر . فالشعر هو الحقيقة في صورة من صور التأمل . والشاعر يفكر ، وإن يكن تفكيره في شكل صور . وهو لا يبرهن على الحقيقة ، ولكنه يجلوها : وبهذا يكن

(١) انظر : B. Croce, op. cit. P. 118-120, 62-63. وكذا ص ٣٦٠ من هذا الكتاب ، وهذا كله يفرق ما بين الشعر في معناه الحديث في نظر أهل الشعر للشعر ؛ وبين قدامة بن جعفر مثلاً في اعتباره البراعة في النظم مقياساً لجلوة الشعر ، بهما كانت التجربة كاذبة ، يقول قدامة : « إذ مناقضة الشاعر نفسه في قصيدتين أو كلمتين — بأن يصف شيئاً وصفاً حسناً ثم يلمه بعد ذلك ذمّاً حسناً بيناً — غير منكر عليه ، ولا معيب من فعله ، إذا أحسن الملح والزم ، بل ذلك عندي يدل على قوة الشاعر في صناعات واقتداره عليها » ، (نقد الشعر لأبي الفرج قدامة بن جعفر ص ١٤ ، انظر أيضاً ص ١٦) — فلا وجها لمقارنة مثل هذه الأقوال مذهب دعاة الفن للفن .

(٢) انظر : B. Croce, of cit. P. 20-21. وكذا ص ٣٩٣-٣٩٣ من هذا الكتاب .

(٣) انظر صفحات ٣٠٨-٣١٤ من هذا الكتاب ؛ ثم نقدنا لها ص ٣٦٥-٣٦٦ وما يليها .

للعيان ما لا يراه سواه . فالشاعر لا يصف الناس على ما يجب أن يكونوا عليه ، بل كما هم عليه . فالشعر الحديث في نظر هؤلاء ، هو شعر الحقيقة ، ولهذا لا يجمل الخيال في الشعر إذا كان كذباً أو متجاوزاً نطاق المحسوس والمعقول . والشكل والمضمون يجب أن ينسجا في الوحدة الفكرة ليدلا على الجمال . والجمال منحصر في الحياة والحقيقة . فجمال الشعر أن يصادف الإنسان معانيه في الحياة ، لا أن تخلقه الفنان خلقاً من تلقاء نفسه . « والفن للفن يجعل من الشعر والأدب عامة فناً محايداً ، مستهتراً بما يدور من معاني الصراع في سبيل إقرار الحرية . ولكن الشعر الحق هو الذي يرتبط بالكفاح لتحرير الشعوب . فليس الشعر مقصوراً على حدود اللذة الجمالية ، ولكنه يجب أن يخدم قضايا الإنسان — كما يفهم من الخدمة — أنبل ما تكون ، وأشمل ما توجد . فمضمون الشعر والفن هو المصلحة العامة . وهي نفعية ولكنها نفعية أحلت القيم الاجتماعية محل القيم الفردية المحضة ، فكان الشعر سلاحاً من أسلحة إقرار العدالة الاجتماعية . وقد اتخذ الشعراء لهم موقفاً يتفق وحريةهم في الخلق والإبداع ولكن في داخل قفص النفعية والالتزام ، فصارت أجنحتهم مراوح ، وارتبط خيالهم بملايسات المجتمع والمادية التاريخية (١) . »

وعلى الرغم من أن الدعوة إلى الشعر في العصور الحديثة تعزى إلى هذه الواقعية ، فإنها ليست — في بذورها — جديدة . ففي النقد الإنجليزي مثلاً قد اشتهر « ماتييو أرنولد » بدعوته إلى غاية اجتماعية ووظيفة تربوية جماعية للشعر في حدود من أسس تخصص جماله وصدقه وقرر أن الشعر « نقد للحياة (٢) » ، ولكن « ماتييو أرنولد » لم يحدد العلاقة بين الشعر وقضايا المجتمع المعاصرة ، كما ألم يناد بالالتزام في معناه الحديث .

وقد ظهرت دعوة « التزام الشاعر » في فرنسا بتأثير الواقعية الاجتماعية الجديدة حوالى عام ١٩٣٥ م ، وكانت في تفاصيلها صدى مباشراً لآراء « مايا كوفسكى » (٣)

(١) انظر :

C. Pléchanov : L'Art et la Vie Sociale, Paris, 1946, P. 49-53

S. Spender : the Making of a Poem, P. 16-20. وكذا :

وقارنه بما قلناه سابقاً في دعوة هؤلاء الواقعيين الأدبية من ٣٣٨ — ٣٤٠ من هذا الكتاب .

(٢) انظر : W. K. Wimsatt : Literary Criticism, P. 447-448

(٣) انظر :

Gaëtan Picon : Ponorama des Idées Contemporaines, P. 431-414

الذى دعا إلى أن الشرط الأساسى لتناج الشاعر هو « ظهور مسألة من مسائل المجتمع لا يتصور حلها إلا بإسهام الشعر فى حلها (١) ». وقد سبق أن ذكر أن أكثر المذاهب الحديثة تجعل الشعر ذا غاية ، ولكن هذه الواقعية تجعله ذا غاية اجتماعية واقعية محددة بحدود مسائل العصر . وفى هذا تحديد جديد لنوع التجارب فى الشعر ، ولنوع الصلة التى تربط الشاعر بالمجتمع . فالتجربة فى الشعر الغنائى يجب أن تتجاوب مع الوعى الاجتماعى لجمهور الشاعر . وفى مثل هذه التجربة لا يظهر الشاعر ذاتيا محضاً ، منطقياً على نفسه ، بل يكون وعيه مرآة للمجتمع وما يشغله من أمور عامة .

وقد ظهر هذا الاتجاه الواقعى فى الشعر العربى حوالى آخر منتصف هذا القرن . والواقعية فى شعرنا المعاصر تظهر فى نوع التجارب ، وفى الموضوعية فى الصياغة والصور ، إما بوصف الموقف وصفاً موحياً ، وإما عن طريق عنصر قصصى ، وكثيراً ما تختلط عند كثير من شعراء العربية المعاصرين بالرمزية فى أصولها الفنية (٢) . وكثيراً ما تتنوع تجارب كل شاعر من هؤلاء ما بين ذاتية عاطفية أو اجتماعية . وإلى كل هذا أشرنا وضربنا أمثلة موجزة فيما سبق (٣) .

وسبق أن نبهنا إلى أن قيمة الشعر فى صدقه وأصالته الفنية كى تتحقق له الأسس الأولية التى يدخل بها فى نطاق الفن ، فافتعال التجارب والجرى وراء الدعوات الجديدة لجلدتها أو الخضوع لها عن غير اقتناع وحميا فنية ، كل ذلك يفقد الشاعر أصالته وحرية فى فنه ، وهو ما نبهنا سابقاً إلى خطره (٤) .

والواقعيون الماديون لا يفرقون فى قضية الالتزام هذه بين الشاعر والنثر كلاً وضح مما شرحنا

أما الوجوديون — وأدبهم عامة أدب التزام — فهم يفرقون بين الشاعر والنثر : إذ أن الشاعر يستغرق فى تجربته . ويراهنا من خلال وجدانه ، ويستعمل لغة موسيقية

(١) المرجع السابق الموضع نفسه .

(٢) فى استعمال وسائل الإيحاء ، وفى الأوزان غير التقليدية كما شرحناها ص ٣٩١ - ٣٩٦ ، ٤٤٣ - ٤٤٤ ومن هذا الكتاب : وفى أشعار الشاعر العراقى عبد الوهاب البياتى أمثلة كثيرة لهذه الواقعية المتميزة بالرمزية انظر : الدكتور إحسان عباس : عبد الوهاب البياتى ، بيروت ١٩٥٥ ص ٥٢ - ٨٠ .

(٣) راجع ص ٤٢٧ - ٤٣٣ من هذا الكتاب .

(٤) انظر ص ٣٥٥ - ٣٦٠ من هذا الكتاب .

إيجابية ليصور هذه التجربة تصويراً تصير به شيئاً من الأشياء ، مثل لوحة الرسام . ولا يقصد الشاعر إلا تصورهما على طريقته ، فتظل تحدث أثرها الجميل عن ذلك الطريق . وهو حر في اختيارها ، كحريته في طريقة تصويرها . ثم إنها بطبيعتها تمر من خلال شعوره الفردي . ولغتها « كثيفة » أى مقصودة لذاتها ، لا تشف في يسر عما وراءها كما يشف النثر . فلا يصح ، إذن ، أن يلتزم الشاعر بما يلتزم به النثر ، على حين هما مختلفان في طبيعة التعبير عن تجاربهما الأدبية .

والشاعر — في طبيعة عمله — يتخذ الموقف وسيلة لرسم الصورة الشعرية على حين يعده النثر الغاية من كلامه . والشاعر لا يستخدم اللغة أداة ، « بل لنا أن نقول : إنه لا يستخدم الكلمات بحال ، ولكنه يخدمها . فالشعراء قوم يرفعون باللغة عن أن تكون نفعية . وحيث إن البحث عن الحقيقة لا يتم إلا بوساطة اللغة واستخدامها أداة ، فليس لنا ، إذن أن نتصور أن هدف الشعراء هو استطلاع الحقائق أو عرضها . ولكن النثر دائماً وراء كلماته ، متجاوز لها ، ليقرب دائماً من غايته في حديثه ، أما الشاعر فهو دون هذه الكلمات ، لأنها غايته . والكلمات للمتحدث خادمة طبيعة ، وهى لدى الشاعر عصبية ، ألية المراس ، لا تزال على حالتها الوحشية ، لم تستأنس بعد » . ويبدو كأن الشاعر « لم يتعرف الأشياء أولاً بأسمائها ، بل تعرفها تعرفاً صامتاً . ثم توجه نحو النوع الآخر من الأشياء في نظره ، ألا وهو الكلمات ، فأوسعها لمساً وجساً واختباراً وبحثاً . فاكتشف أن لها نوعاً من الإشعاع الخاص بها ، وأنها ذات صلات معينة بالأرض والسماء والماء ، وبما سوى ذلك من المخلوقات . وحين أعوزته معرفة استخدام الكلمات علامات للدلالة على مظاهر العالم ، رأى فيها صوراً لهذه المظاهر . . . وهذا يجرى لديه — في ذات الكلمة واستعمالها — تغيرات على نحو جديد ، فجرس الكلمة وطولها وما تحتم به من علامات تأنيث ومظهرها في نظر العين ، كل هذا يجعلها ذات كيان حي ، به تمثل المعنى أكثر مما تدل عليه . . وحين تتحقق الدلالة ينعكس فيها المظهر المادى للكلمة ، وتبدو تلك الدلالة ، بدورها صورة لما ينطق به من ألفاظ . وتصير الدلالة كذلك علامة على اللفظ ، لأنها فقدت كل فضل لها عليه . وحيث إن الكلمات في نفسها ذات كيان مستقل كالأشياء ، فإن الشاعر لا يفصل فيما إذا كانت الكلمات قد خلقت من أجل دلالتها ، أو الدلالات من أجل الكلمات ، وهذا تنشأ بين اللفظ والمعنى علاقة مزدوجة من تشابه سحري ، ومن دلالة متبادلة . . فالكلمة الشعرية ، إذن ، عالم صغير . . . ويجمع الشاعر كثيراً

من هذه العوالم الصغيرة . شأنه في ذلك شأن الرسامين الذين يجمعون في لوحاتهم الألوان . قد يظن أنه يؤلف بذلك جملاً ، ولكن هذا ظاهر عمله : إنه في الحقيقة يخلق شيئاً . فالكلمات بوصفها أشياء - تنقسم لديه إلى مجموعات ، لا اشتراكها السحرى لإنسجاماً أو عدم انسجام ، شأنها في ذلك شأن الألوان والأصوات . فهي تتجاذب وتتدافع وتتفانى ، وتشارك في صفات تؤلف وحدتها الشعرية التي منها جملة هي في الوقت نفسه شيء من الأشياء . . . فالجملة للشاعر ذات لحن وذوق ، فهو يتذوق من خلالها مختلف الأذواق قوية محتمة ، بما تحتوي عليه من نبي واستثناء وفصل ، وهو مجرد من هذه العلاقات معاني مطلقة ، فيجعل منها خصائص حقيقية للجملة ، فتصير الجملة ، مثلاً ، ذات صبغة اعتراضية دون نظر إلى تحديد الشيء المعترض عليه . وبذا نلاحظ هذه العلاقات المتبادلة - كما سبق أن شرحنا - بين الكلمة الشعرية ومعناها ، فيجموع الكلمات المختارة يؤدي وظيفته في إبراز صورة الاستفهام والاستثناء ، والعكس كذلك صحيح في أن صبغة الاستفهام صورة للتعبير الذي يتحدد بها ، كما أن في مثل هذا الشعر الجميل :

يا للفصول ! ! ويا لشم قصو ! . من لي بنفس غير ذات قصور ! !

فليس هنا مسئول يتوجه إليه الاستفهام ولا سائل ، إذ الشاعر غائب وراء تعبيره . ولا يسمح الاستفهام هنا بجواب ، أو بالأحرى : في الاستفهام نفسه الإجابة . أو هل هو استفهام تفريري ؟ لكن من الحق الاعتقاد بأن « رامبو » أراد أن يقول فحسب : إن كل الناس ذو نقائص . ولو أنه لم يرد إلا أن يقول ذلك لقاله ، وفي الوقت نفسه لم يقصد إلى بيان معنى آخر يخالف لهذا المعنى . . . فلم يفعل غير أن صاغ استفهاماً مطلقاً ، ومنع تعبيراً جليلاً منطلقاً من روحه وجوداً استفهامياً . وبذا صار الاستفهام شيئاً ، كما تمثل ضيق النفس عند الرسام « تانتوريتو » في سماء صفراء . وليس هذا بدلالة . بل هو جوهر ذو وجود خارجي . ويدعونا « رامبو » أن نرى معه هذا الجوهر من خارج نطاقه كذلك . ووجه الغرابة هو أننا - كي نرى هذا الجوهر - يجب أن ننظر إليه من الجانب الآخر المقابل للوضع الإنساني ، إلا وهو جانب الخالق المبدع (١) .

(١) قد اقتبسنا هذه الجملة من شرح سارتر للفرق بين الشعر والنثر في كتابه (ما الأدب ؟) الفصل الأول . ويعني « سارتر » الشعر الإيحائي ، والشعر الصادق ، لا شعر الناظرين انظر ترجمتنا العربية له وشروحنا تليقاً عليها .

وفي هذا يترك الوجوديون للشعر الوجداني ميدانه الحر الطليق ، ولا يقيّدونه بالالتزام كما شرحنا من قبل . ولا يعنى ذلك أنهم يحرمون على الشاعر أن يتغنّى بمشاعره أو آرائه الاجتماعية . وهم - بعد ذلك - لا يحيدون ما للشعر الوجداني من أثر في رسم الصور النفسية ، والتجارب الإنسانية العميقة ذات الدلالة . وقد قام « سارتر » بدراسة قيمة في هذا الميدان حين درس شعر « بودلير » وبين كيف عاش تجربته الخاصة به في شعره ، وكيف كان ضحية هذه التجربة الحيوية التي نقلها إلينا شعره أميناً وفيّاً هو في ذاته ، لا يلتزم بأى نوع من الالتزام سوى الصدق الذاتي .

ولنما يقصد ، في مثل هذه الدعوة ، إلى أن الشعر في معناه الحديث - كما سبق أن شرحنا في هذا الفصل - لا يتسع لما يتسع له الأدب الموضوعي من مسرحية أو قصة ، لأن الشعر في معناه الحديث تأمل نفسي ، تمر فيه التجربة من خلال النفس ، ويبعث في قارئه - كما يثير في مؤلفه - عواطف ومشاعر وأفكار ذاتية في جوهرها ، ويتخذ الشاعر ذاته محوراً لها ، لا يعتمد على الحقائق الموضوعية مجردة من عواطفه ، وإنما يعد ذاته هو معياراً لها . فإذا تناول العوالم الخارجية ، أو نظر إلى بيئته نظرة شكوى أو تصويب ، فإن هذا العالم ، وما فيه ومن فيه ، يتحولون لدى الشاعر إلى حالة نفسية (١) .

ولا نقصد - من وراء ذلك - إلى القول بأن الشاعر يحصر عمله في دائرة « الذاتية » إذ أن مثل هذه الحليلة لا تتصور إلا إذا غاب في شعوره عن كل شيء حوله ، وهو في هذه الحالة لا يكون على وعى يمكنه من التعبير الشعري ، ومن إثارة ما يريد من صور إيحائية ، لأنه في تعبيره التصويري يعتمد على الأشياء والحقائق والموضوعات التي تحيط به . والصور التي ينقلها في شعره موجودة ولها صبغة إنسانية عامة ، وقد تكون هذه الصور حقائق خارجية ذات وجود مادي أو اجتماعي خارج في الأصل عن نطاق ذاته . وقد يحتوي الشعر على عنصر قصصي يتخذه الشاعر أساساً لتجربته الشعرية . وفي كل ذلك لا تنقطع صلة الشاعر بالحياة والمجتمع في تجربته الشعرية . توحى تجربته باتخاذ موقف ذي أثر كبير في دلالاته الاجتماعية . وفي هذا الموقف تتجلى

تعبيراته التصويرية نفسها قوية مؤثرة تترجم عن آمال واسعة ، أو عز. قلق وضيق
قد يتمخضان عن صراع بين الواقع الموجود والمستقبل المنشود (١) :

ولكن يظل الشاعر منفرداً في تجربته عن موقف القاص أو المسرحي ، لا
مسلكه مختلف عن مسلكهما . فالشاعر يهتم بالحقائق الكونية والاجتماعية من حيث
صددها في النفس . على حين يعتمد كتاب القصص والمسرحيات لهذه الحقائق يحللونها .
ويفسرون شخصياتهم الأدبية - دواعيها وطبيعتها ، ويبنون خطرها ، ويحذرون
ويشيدون - بوساطة عرض المواقف وكلام الشخصيات الأدبية - بما قد ينتج عنها
فالقصة والمسرحية أعمال ، ومشاركة في مشكلات المجتمع ، وتوجيه له .

وأما الشاعر فإنه يقتصر على عرض المسائل والمشكلات من خلال ذاته . يصيب
بها ، أو يهرب من مواجهتها في خواطره النفسية وآماله المنشودة ، ولكنه هرب فيه
معنى السخط والنفور ، مما يصيب هذا الهرب صبغة إيجابية اجتماعية في نتائجها ، ولكنها
نفسية في جوهرها ومنشئها ، على حين يحكم القاص أو مؤلف المسرحية حكماً
موضوعياً مبرراً بما يعرضه من المواقف الاجتماعية والنفسية في أحوالها وبينتها الخارجية
عن نطاق ذاته (٢) .

هذا ، ويجب أن نعتد في تحليل « الشعر » بالتجربة كما وصفناها ، وبما توافر فيه
من وحدة عضوية . وبما استكملت من مسائل الصياغة في صورها وموسيقاها كي
تكتمل بنيتها الحية كما نحدثنا عنها في الاعتبار التي سقناها خاصة بالصياغة وبصلتها
بنفس الشاعر وبما حوله ومن حوله ، ثم بما يستلزمه كل ذلك من صدق الشاعر في
غايته .

وقد سبق أنوضحنا أن هذه أمور تخص الشعر في معناه الحديث ، والشعر فيها
مختلف عن القصة في معناها الحديث . وكما اختلف معنى الشعر في القديم عنه في
الحديث ، اختلف كذلك مفهوم القصة وتطورت حتى صارت إنسانية في أسسها
واتجاهاتها .

(١) انظر ، بالإضافة إلى ماقلناه في هذه القضية في الالتزام ، صفحات ٣٦٦ - ٣٦٧ - ٤٢٢ - ٤٣٣
من هذا الكتاب .

(٢) انظر في ذلك أيضاً : Julien Benda : Du Style d'Idées P. 174-177,

الفصل الثالث

القصة

القصة والمسرحية في الأدب العالمي الحديث كلتاها تكتبي نثراً في الأعم الأغلب من أحوالهما . والشذوذ في هذا المجال يؤكد القاعدة . وهذا الشذوذ ضئيل لا يعتد به ، وبخاصة في القصة . والقصة في العصر الحديث قد تخلصت من الأمور الغيبية ، وخلصت لمعالجة الإنسان وشئونه ، وكما تخلصت من الموضوعات التي أساسها الخيال المحض ، فصارت تعالج الواقع الإنساني ، النفسى والاجتماعى ، على اختلاف في مذاهبها الفنية الحديثة ، واتفاق في مبادئ وأصول فنية عامة سنعى بإيجاز القول فيها .

والقصة — كالمسرحية — يتوافر فيها الحدث ، ولكن القصة تهتم على الأخص بالوصف ، لا أقصد وصف الأشياء ، ولكن وصف الحياة والأشخاص ومجال الأحداث التي يبررها ، وتهتم كذلك بصراع الشخصيات النفسى في هذا المجال لتحقيق ما يقومون به من أعمال . والقصة — في معناها الحديث — أهمية حاضرة ، حتى إذا عاجلت الماضى لم يكن ذلك تغنياً بالماضى فحسب ، كما في الملحمة مثلاً ، بل لابد أن تكون لهذا الماضى أهمية حاضرة ، أى أنه ماضينا الذى ينير جوانب حاضرننا أو يكون عاملاً لقضاياه ، أو يدفع به إلى الأمام .

والقصة — في خصائصها العامة التي إأشرننا إليها — حديثة النشأة . وقد أخذناها عن الآداب الأوروبية ، وتأثرنا في مذهبها وأصولها الفنية بتلك الآداب . ثم إن تلك الآداب لم تخلقها — كما هى الآن — معزولة بعضها عن بعض ، بل تعاونت كلها في ذلك أجيالاً وقرونًا طويلة . وبعنا — قبل أن نوجز القول في أصولها ومذاهبها الحديثة — أن نشرح في إيجاز كيف تم هذا التطور العالمى في تاريخ الأدب والفكر الإنسانى .

(١)

تطور القصة

هذا التطور نوعان ، لكل منهما أهميته في دراستنا : أولهما تطور مفهوم القصة في الآداب العالمية تطوراً تضافرت فيه الآداب جميعاً ، وثانيهما تطورها في الأدب العربي حتى انتهت كذلك إلى معناها الحديث بتأثير تلك الآداب .

١ - تطور القصة في الآداب الأوروبية :

« القصة التي نعلها من أهم خصائص العصر الحديث هي القصة الواقعية التي تعنى بالتحليل النفسى للأشخاص (١) » ، وكذلك تلك التي تعنى بالمواقف . وهذه القصة الحديثة أوسع ميادين الأدب العالمى وأخطرها ، وأعماها أثراً في الوعي الإنسانى والقومى . ولكن القصة - في نشأتها الطويلة - كانت تختلط فيها الحقائق الإنسانية بالأمور الغيبية . وكانت تجمع في الخيال فتبعد كثيراً عن واقع الإنسانية وقضاياها . كما كان لا يفرق فيها بين ما هو ممكن وما هو مستحيل . ونتحدث عن نشأة القصة متبعين الأدب ذا الطابع القصصى في مطلع ما نطلق عليه تجاوزا القصة والأدب القصصى ، حتى نضج القصة في أواخر القرن الثامن عشر ، لكي نتبع ذلك بالاتجاهات الفنية وأسسها في أدب القصة ، في معنى القصة الحديث .

وقد سبق أن بينا أن الملحمة قد تمثلت فيها - منذ نشأتها - عناصر مسرحية في إنشادها ومواقفها ، وكان فيها كذلك عنصر قصصى ، كما كان يفهم من معنى القصة في القديم . فوجدت في الملحمة عناصر مهدت للنثر القصصى الخيالى في الأدب اليونانى . وتمثلت هذه العناصر عند « هو مبروس » في ربطة داعية الألم (٢) Pathos بالمخاطرات التي قامت بها الشخصيات في الأوديسيا . وقد مهد كذلك - للقصص

(١) النص من « رنوفيه » في كتابه : الفلسفة التحليلية للتاريخ ، ج ٤ ، مذكورة في :

Julien Benda : Du Style d'Idées, P. 17.

(٢) انظر لى « داعية الألم » هذا الكتاب ص ٦٤ وانظر كذلك ص ٨٧ - ٨٩ .

«الخيالية النثرية — ما قام به شعراء المآسى اليونانية منذ «يوريديس» ، من ربطهم
العنصر العاطفى بالأحداث التى يسوقونها ، غيبية كانت أم إنسانية (١) .

ومن جهة أخرى عمد المؤرخ اليونانى «كسينوفون» Xenophon (وهو المؤرخ
اليونانى الثالث بعد هيرودوتوس Herodotus وتوكليديس (Thukydidés) إلى
خلط الخيال بالتاريخ فيما يشبه القصة ، فى تاريخه للملك الفرس « كورش » ، فى كتابه :
« كورويديا (٢) » .

وظهرت بشائر القصة فى الأدب اليونانى كذلك فى أشعار الرعاة ، وفى حكايات
الرحالة عن الإسكندر الأكبر .

ثم ظهر النثر القصصى أول ما ظهر فى الأدب اليونانى فى القرن الثانى والثالث
بعد الميلاد . فكان الأدب القصصى آخر أجناس ذلك الأدب ظهوراً . ولكنه ظل مع
ذلك مختلطاً بالمعانى والمخاطرات الغيبية ، والسحر والأمور الخارقة . وحسبنا أن نمثل
هنا بقصتين من أشهر ما وصل إلينا من أدب القصص اليونانى . وفيهما اكتملت
مقومات هذا الجنس الأدبى كما كان عليه فى القديم ، وهاتان القصتان هما « ثياجينس »

(١) انظر للأمثلة على هذه الحوادث هذا الكتاب ص ٦٣ - ٦٤ ، ٦٧ - ٦٨ .

(٢) (Kuron Paideia) Cyropaedia = تربية كورش () ، وفيها يقص تاريخ
«كورش» الأكبر ، رأس الدولة الأكمانية الفارسية ، ويتحدث منه الحاكم المثالى . ونظام الحكم والنظم
الحربية والتربوية فى هذا الكتاب ليس لها أصل تاريخى ، بل هى تمثل آراء المؤلف . ولم يقتصر «كسينوفون»
على مخالفة التاريخ فيما نسب إلى «كورش» من آراء وحكم ونظم ، بل جعله يموت فى كتابه موتاً طبيعياً ،
على حين أنه من الثابت أن «كورش» مات فى الحرب ، وذلك ليجعله يوصى أولاده وأصدقائه بالحكمة والعدل
والمحبة . و «كورش» فى قصة «كسينوفون» شخصية أسطورية والكتاب أقرب ما يكون إلى كتاب
فلسفى . وفيه حياة «كورش» من نشأته إلى موته . وليست به وحدة عضوية بل زمنية . وفيه مع ذلك كثير
من الاستطراد ، وشخصيات ثانوية كثيرة من ملوك وجنود ورجال دولة ، وفيه كذلك وصف سقراط .
والكتاب أثر فى الآداب والمسرحيات الثنائية على مر العصور .

و « خاركليا » أو « أسيرا الأحباش (١) » ، ثم القصة الرعوية : « دافنس » و « خلوية » (٢) ويتمثل النموذج العام لأحداث هذه القصص في افتراق حبيبين تفصل بينهما أخطار مروعة ، ومنافسات خطيرة . يفلتان منها بطرق عجيبة غير مألوفة ، ثم تحتم ختاماً سعيداً بالتقاء الحبيبين .

وأما في الأدب الرومانى فقد ظهرت القصة — أول ما ظهرت — فى أواخر القرن الأول بعد الميلاد على نحو مخالف للقصة اليونانية فى بادىء الأمر ، كما يتجلى

(١) Theagenes and Charikleia أو Aethiopica . وهى من تأليف « هليودور » الفينيقى Heliodore (القرن الثالث بعد الميلاد) وهى قصة فتاة بارعة الجمال مجبولة الأصل ، تعيش قريئاً من « ديلفوى » ، تلتقى فى حفلة بأمر من أمراء تساليا ، فيقعان صرى غرام قوى جارف ، ولكنه عف ، إذ يقسمان على أن يظلا طاهرين فى حبهما حتى يحين الزواج ، ويساعدهما قيس مصرى يسمى « كلازيريس » Claziris — كان حاضراً فى نفس المكان على الرحيل إلى مصر ؛ وتصادفهما عقبات كثيرة ، تتولد عن مصادفات تخرج عن حد المعقول : عواصف فى البحر ، وهجوم القرصان ، ثم قطاع الطرق ، وقوم يحسبون أحياء على حين هم موتى ، وموتى يتكلمون ، وضروب من السحر ، وحروب كثيرة . . . وأخيراً يصل الحبيبان إلى الحبشة أسيرين فى حرب . وبينما الأحباش على وشك الفتك بهما فى احتفال تقفى به عادة الوحشين ، إذ يكتشف فجأة أن الفتاة ابنة ملك الناحية ، فتزول كل عقبة فى طريق زواجهما ، وينعمان بحياة هنيئة . فالحب عف مكلل بالزواج ، على حسب التقاليد اليونانية . وفى القصة عقاب الأشرار وجزاء الأخيار . والعنصر النفسى فقير ضئيل فى القصة . والأشخاص يتحركون على حسب حوادث مفتعلة لا على حسب انفعال وتجارب مع الحوادث . والعناصر العجيبة كثيرة ؛ ولكن الأسلوب مهذب ، بل متكف . وكان لهذه القصة تأثير كبير فى الآداب حتى العصر الكلاسيكى .

(٢) Daphnis and Chloe من تأليف « لونجوس السوفسطائى Longus » (فى القرن الثالث بعد الميلاد) ومكان القصة جزيرة « لسبوس » وموضوعها أن أسرتين من أسر المزارعين الفقيرة تؤرى — على فترتين متقاربتين — لقطلين هما « دافنس » و « خلوية » ، راعيين ، ويكبران فيشب الحب بينهما طاهراً وفيأ لا يكادان يدركانه . وتتوالى العقبات فى سبيل الحب ، ولكن المؤلف يجعلها فى المرتبة الثانية فى وصفه وإنما يعنى بوصف المخاطر الغرامية فى سبيل اللقاء وتتلخص العقبات فى غزو القرصان ، وفى حملة تفرق بين الحبيبين ، ولكن يتدخل الإله « بان Pan » (إله الرعاة) لعودة الحب . وأشد ما يضيق به المحبون الفراق ، وخاصة حين يعزلهما الشتاء فى أكواخ متباعدة ، ثم جهلهاا بملذات الحب حتى يلتقى « دافنس » بحارة مأكرة تعلمه إياها ، ولكن الحب يظل طاهراً عفا حتى تزول العقبات ، إذ يكتشف أصل الحبيبين ، فتعلم أنهما ابنا أميرين من أمراء الجزيرة ، فيتزوجان . وقصة « لونجوس » نموذج قصص الرعاة ، وكان لها تأثير فى الآداب الأوروبية فى أدب الرعاة حتى أوائل العصر الكلاسيكى . وهى القصة الإغريقية التى لا تزال تحتفظ بقيمتها القصصية حتى العصر الحديث .

ذلك في قصة « ساتيريكون » التي ألفها « بترنيوس (١) » . ثم تأثرت بالقصص اليونانية ، وأشهر القصص التي يمثل بها لذلك التأثر قصة « أبوليوس » Apuleius في مسخ الإنسان إلى حيوان ثم إعادته إلى حاله الأولى (٢) .

وفي هذا كله ظلت القصة قريبة من أصلها الملحمي في مخاطراتها العجيبة ، وعناصرها الغيبية ، وحوادثها غير المألوفة . فكان القاص ينهج منهج الشاعر الملحمي في نزعه إلى غير الواقع . فقد سبقت القصة الخيالية القصة الواقعية إلى الوجود . كما

(١) Satiricon وهي هجائية ، تحكي مخاطر ثائلة لصعلوكين هما (انكوليوس Encolpius و« أسيلتوس » Aescyltus وخدامهما المسمى « جيتون » Giton . والقصة نثر تشغلها أشعار كثيرة . وبعض المخاطر فيها تحكي حوادث علاقات جنسية غير كريمة ، ثم تستعرض القصة - في ثانيا الأحداث - التقاليد والمادات ، فتصف في مآدبة « تريمالخو » Trimalch صاحب المآدبة مثالا لمحدث النعمة المفتر الجلف ، وتصف كثيراً من حيل السحرة والصوص . وتكشف عن حال الطبقات الفقيرة في عهد « تيرون » في إيطاليا ، وتسخر من التكلف في الأسلوب . وأسلوبهم ينم عن سخرية مرة في هجائها الاجتماعي .

(٢) من المعروف في الملاحم القديمة مسخ الإنسان إلى حيوان أو شجرة أو حجر . ويستند هذا المسخ في القديم إلى عقائد شعبية . ومنه في « الأوديسيا » مسخ أصحاب « يوليس » إلى خنازير . وتوجد أشعار يونانية قديمة موضوعها قصص المسخ ضاع أكثرها . وقصة « أبوليوس » عنوانها : « الحمار الذهبي » : وموضوعها يتلخص في أن « لوسيروس » ذهب إلى « تسالي » لأمر تخص أسرته ، فكان ضيقاً لفق بجني إمرأته ساحرة ، تستطيع أن تتحول إلى أشكال مختلفة إذ دهنت نفسها بأنواع من الزيت ، فطلب منها « لوسيروس » أن تدعنه ليصير مخلوقاً آخر ، فأخطأت إذ أعطته نوعاً من الزيت صار به حماراً . ويقع هنا الحمار في أيدي كثير من الصوص ، وينتقل من يد إلى يد ، ويقاسى آنذاك الجوع وضربات العصا ، ويطلع بين الناس على ضروب الفسق والمار والظلم في مخاطر كثيرة ، يعود إلى حالة الإنسان على يد كاهن للإلهة « ايزيس » . وبعد هذا التحول إلى إنسان تبدو آراء المؤلف نفسه واضحة ، كأنه كان يتقصد في خياله ذلك الحمار ، فيشيد بايزيس والديانة الشرقية للإلهة ، ثم يصف بعض المادات والتقاليد السائدة في عصره ويهجوها . وقد أول هذا التحول إلى معنى رمزي هو انحطاط الإنسان إلى مرتبة الحيوان إذا استسلم لغرائزه ، ونجاته عن طريق الشريعة والمحن . ومن القصص الدخيلة الهامة في القصة ، قصة الفتاة « بسوخية » Psuche وحب الإله « كويديون » لها ، ثم هيامها به ، وتمرضها لكثير من المحن في سبيل ارتقاؤها إلى مرتبة الخلود وهي تشغل في القصة جزءاً من الكتاب الرابع ، ثم الكتاب الخامس وجزءاً من السادس ، وقد اتخذت فيها بعد رمزاً للحب الإلهي وارتقائه بالنفس إلى مرتبة الخلود ؛ انظر :

H. Le Haire : Essai Sur le Mythe de Psyché, P. 140 146.

سبق الشعر النثر الخطابي (١) إذ أن المرء كان يتخيل ، ويصف ما يتخيل ، أيسر مما يصف الواقع ويواجهه . وكانت الجماهير في عصور الإنسانية الأولى تهتم بالأحداث العجيبة ، وبالأخطار الخيالية ، أكثر مما كانت تهتم بالواقع . فكان الشاعر والقاص يستلهمان كلاهما من مورد واحد ، فظلت نزعة القاص الغيبية أو الأسطورية تصبغ القصة صبغة شعرية (٢) .

وتجلت هذه الصبغة قديماً في قصص المخاطرات (٣) كما كان يفهمها اليونان والرومان ، حيث كان يختلط عالم الناس بعالم الغيب ، ويطغى الخيال على حدود العقل . وهذه المخاطرات مرتبة على حسب ما يورد المؤلف . بحيث يمكن تقديم بعضها على بعض دون ضرر بوحدة القصة . وهذه القصص تنتهي على حسب ما يريد المؤلف ، وعلى حسب ما يشتهي قرائه ، لا على ما تقضى به الحقائق . فكان الخيال في هذه القصص نوعاً من « هروب » المؤلف والقراء من عالم الحقيقة القاصر عن لإرضاء رغباتهم . وهذا الضرب من « الهروب » وسيلة تعادل قوتين رئيسيتين في الإنسان لذلك العهد : هما قوة الفكر وقوة الخيال . فالفكر وسيلة التعرف على الحقائق . وإنما يستعين المرء بالخيال على سد ما في الواقع من فراغ ، وإكمال ما به من نقص ، معتداً بأمرين في هذا الخيال : المخاطرة ، والخوف . فالمخاطرة مجاهدة المجهول ، والتطلع إلى فرض لإرادتنا على الأشياء الأدبية المستعصية . والخوف هو التوجس من المفاجآت التي تبدى بين مظاهر الأمور المستقرة . وفي الأدب القديم . كان الذي يؤلف بين المخاطرة والخوف في مجرى الأحداث هو الحظ والصدفة وقوى الغيب التي لم تبرح خيال الناس .

على أن الخيال الجامح كان يعيش في وفاق تام مع العقل ، إذ أن سهولة الاعتقاد ظلت توفق بين العقل وبين ظهور الأرواح والجن وتأثير الملائكة أو الشياطين في شئون الناس تأثيراً مباشراً ، فكانت أعجب حوادث الأوديسيا - مثلاً - مطابقة

(١) انظر هذا الكتاب ص ٣٣٨ - ٣٣٩ .

(٢) انظر : F. C. Green : French Novelists, Vol. 1, P. 1-2

(٣) للمخاطرات في القصص معنى آخر أقرب إلى الواقعية في قصص المغامرات التي ترسم صور المجتمعات مثل قصص « لوساج » Le sage القرنى ، وكذا قصص المخاطرات العلمية ، مثل قصص ه. ج. ولز .

في الخيال اليوناني للتجارب التي يمكن أن يقوم بها ملاح يخوض البحار ويتعرض لمفاجأتها وعواصفها وعرائسها . فكل شيء في تلك العصور محتمل ما دامت رؤيته لم تتيسر بعد (١) .

وهكذا كان شأن القصص في الآداب الأوروبية منذ عصر النهضة . فقد نشأت ونمت معتمدة على ما وصل إليها من التراث الشرقي والأدب اليوناني والروماني ، وتأثرت كذلك بالروح المسيحية . وفي هذا العصر ، كذلك ، سبقت قصص المخاطرات غيرها من القصص . وكثيراً ما اعتمدت على الأساطير والجنيات وخوارق العادات ، على نحو ما عرف في الأدب اليوناني والروماني كما مثلنا فيما سبق . ومن أشهر القصص العالمية التي وجدت في ذلك العصر قصة « فاوست » (٢) .

(١) انظر : E. Muir : The Structure of The Novel, P. 17-19

وكذا : Thomas Narcejac : Esthétique du Roman Policier, P. 61-65
(٢) الأصل في أسطورة « فاوست » أن عالماً ألمانيا كان يحمل هذا الاسم ، ولد في أواخر القرن الخامس عشر ؛ وكان كيمانيا وفيلسوفاً ، وكانت حياته عجيبة ، إذ كان سكيراً كسولاً ، ويزعم أن له صلة قرابة بالشيطان . ومات في سن مبكرة عام ١٥٤٣ أو عام ١٥٣٩ م . وكان موته المبكر - مع حياته العجيبة ونهايته القاسية - من الأسباب التي أدت إلى ميلاد أسطورة الشعبية . وهي تزعم أن « فاوست » كان ساحراً وذا قدرة على مخاطبة أرواح الموتى ، وقد وقع بدمه عقداً مع الشيطان ، يتلج فيه الشيطان على أن يرجع إليه الشيطان شبابه . وتحكي بعض الأساطير أن « فاوست » مات طريداً من رحمة الله عقاباً له (كما في مسرحية « مارلو ») ؛ على حين تحكي أساطير أخرى إنما باع نفسه للشيطان ليرضى رغبته في معرفة الحقائق ، وأنه عصى الشيطان فغفر له واهتدى إلى الحقيقة (كما في مسرحية « جوته ») . وتوالت القصص في أسطورة « فاوست » منذ أواخر القرن السادس عشر حتى العصر الحاضر . ومن أشهر من كتبوا في هذه الأسطورة « مارلو » Marlowe في مأساة صدرت عام ١٦٠٤ وفيها يرتفع إلى معان إنسانية عميقة . وقد صار الموضوع عالمياً بعد أن عاينه « جوته » في مسرحيتين (ترجم أولاهما إلى العربية الدكتور محمد عوض محمد) - وصار الموضوع ذا معان رمزية إيجابية وأهداف فلسفية ، ولم يعد الأصل الأسطوري سوى قالب لأنكار المفكر الفيلسوف . ومن مشاهير من عاينوا الموضوع بعد ذلك « بول فاليري » ثم « توماس مان » الكاتب المعاصر الألماني الذي هاجر إلى أمريكا . ولأسطورة « فاوست » أصل شرقي في أسطورة « تيوفيل » الذي وقع عقداً مع الشيطان ليعيده إلى رتبة كنيسة كان قد فصل منها ، ولكنه يندم ويصل أربعين يوماً وليلة فتقبل توبته ، ويعترف بذنبه أمام الناس ، ويموت على الأثر . وهذه الأسطورة رويت عن رجال كنيسة في آسيا الصغرى . ونظم فيها كثير من شعراء العصور ؛ ومن أشهرهم « روتبوف Rutebeuf »

انظر : J. — Bayard : Histoire des Légendes, P. 37-45

وكذا :

A. Pamphiles : Jeux et Patience du Moyen Age P. 137-165

وقد تأثرت القصص في أوروبا — منذ عصر النهضة — بملاحم العصور الوسطى . وما زخرت به من معاني البطولة ، ولكنها نزعَت نزعة إنسانية أوضح من ذي قبل ، فظهرت قصص خص الفروسة وقد اتخذت قصة « أماديس دى جولا » الأسبانية نموذجاً لهذا النوع من القصص ، وبها تأثرت الآداب الأوروبية جميعاً في قصص فروستها . وكان طابع هذه القصة هو المثالية في الوصف على نحو ما اتسم بها فن الملاحم في العصور الوسطى من قبل . فالبطل في القصة مثال الفارس الكامل . ويعيش هذا الفارس في عالم بعيد من الحقيقة ، حيث تحميه قوى غيبية ، وتساعد فيه الساحرة المجهولة « أرجاندا » . والفارس يحارب عمالقة ومخلوقات وحشية . ولا يربط الحوادث في القصة سوى شخصية البطل لا تزال تنتقل من نصر إلى نصر . والجانب العاطفي المثالي يتفق وزوج الفروسة . فالوفاء لدى الحب غاية في ذاته ، وفي سبيل الحب تهون كل الغايات ويتغلب على كل الصعوبات . وفي القصة — بعد ذلك — أثر أفلاطون واضح في الجانب العاطفي . وقد اتسمت به كل قصص الفروسة التي قلدت قصة « أماديس (١) دى جولا » السابقة الذكر .

(١) قصة « أماديس دى جولا » Amadis de Gaula تأليف الكاتب الأسباني « جارتيا رودريجس » أو « أردونيس » Garcia Rodriguez أو Ordonez وملخصها أن « أماديس » — الإبن غير الشرعى من « بربون » واليسين — قد ترك منذ ولادته في زورق بين أحضان المحيط ومعه سيف وخاتم . ويتنحله « شانديله » على شواطئ أيرلندا ، ويتعرف بالأمريرة « أوريان » بنت « ليسفارت » ملك إنجلترا . فيتولد بين الفتى والفتاة حب قوى ، ويتبادل الحبان قبلات طاهرة ، ويقسمان على الوفاء في منظر يدل وصفه على قدرة الكاتب على وصف الخلجات العاطفية الرقيقة ، ولا يلبث أن يزحل « أماديس » فارساً ليكسب مجد في مخاطراته ، يصحبه دائماً خيال « أوريان » بهون عليه الصعاب . وفي طريقه ينتصر على العملاق أبيس « عدو الملك » بربون ، فيستقبل استقبالاً حاسياً في قصر هذا الملك ، ويتمتع عليه ابنا له بوساطة الخاتم والسيف اللذين تركهما معه في الزورق عقب ولادته . ثم يرسل بعيداً عن والديه في عالم بحرى تنقذه منه « أرجاندا » وهي الروح المجهولة التي تتولى رعايته . ولا يزال ينتقل من نصر إلى نصر في مخاطراته في مختلف البلاد ، حتى يتسلم رسالة من حبيبته « أوريان » تهتم فيها بأنه خانها في حبه ، وهام غيرها ، وتمنعه من الحضور أمامها . يسلك هنا المسلك الفرساني . فيخضع يائساً لأمر حبيبته ، ويتنزل الناس ليقم على الصخرة المسكينة Pena Pobre . ويلقب نفسه بلقب « الجليل القاتم » Belterebroso وسبب حزنه أن حبيبته جعدت وفاته ، وكان يرى في هذا الوفاء مجداً له ، والمجد كذلك أن يموت في سبيل هذا الوفاء . وهذه سمة ظاهرة من سمات الفروسة ، وطابع إنسانى لها في كل عصورها « أنظر ص ١٧٣ — ١٧٤ من هذا الكتاب) ولكن والد حبيبته « ليسفارت » وحبيبته « أوريان » يدعوان هذا الفارس « الجليل القاتم » لنجدتهما فيتنصر كذلك في مغامرات جديدة في مختلف البلدان ، ويتزوج هذا النصر بزواجه من حبيبته ، ثم بزواج فرسان آخرين في القصة بمن أحبوا — ويجب أماديس إنا يسمى « اسبلنديان » وفي النهاية تظهر الروح المسترة « أرجاندا » ، وتتنبأ بمجد الإبن الذي سيكون فارساً كذلك .

ولأنما كانت مخاطر الحب أكثر تأثيراً بالملاحم في قصص الفروسية . لأن أخطار الحب في هذه القصص تشبه سيرة البطل في الملاحم ، ثم للتلازم الذي كان دائماً بين طبيعة الفروسية وصدق العاطفة عند الفارس ، كما يدل عليه هذا النوع من القصص في مختلف الآداب . وقد شد من أزر نزعة الفروسية هذه ما عرفته أوروبا من ثقافة العرب وآدابهم منذ العصور الوسطى ، فتأثرت في أدبها بما أدركته من مكانة المرأة في الأدب العربي (١) . هذا إلى ما كان لأفلاطون من أثر في الإشادة بصدق العاطفة في الحب على مر العصور . وتجلّى في وصف العاطفة في قصص الفروسية أقوى جانب يربط ما بينها وبين الواقع ، على الرغم من طابعها الغيبي والملحمي وكان فيها - إلى ذلك - لمحات تشف عن الواقع في وصف مجال الأحداث وطبقات الناس .

وينبغي ألا تغفل الإشارة هنا إلى قصة الكاتب الأسباني « سان بدرو » San Pedro ، التي نشرها عام ١٤٩٢ ، وأسمّاها « سجن الحب (٢) » . وفيها يفلسف قواعد قصص الفروسية ، ويعد عاطفة الحب أمراً غيبياً له ما يبرره في واقع الحياة ، وأن الحب

(١) نكتفى هنا بالإشارة إلى فضل العرب في تعريف أوروبا بالثقافة والأدب اليونانيين ، مما كان ذا أثر طيب في توجيه الباحثين في أوروبا منذ أوائل النهضة إلى الرجوع إلى النصوص الأدبية والفلسفية اليونانية - هذا عدا تأثير الأب العربي نفسه في الأدب الغربي ، فيما يخص عاطفة الحب وتقديسها ، وقد شرحنا هذا في كتابنا : الأدب المقارن ، ص ١١٦ وما يليها .

(٢) La carcel de Amor يتخيل فيها المؤلف أنه ضل يوماً في « سيرا مورينا » فرأى فارساً هائلاً ، في يده اليسرى درع من حديد ، وفي يمينه رأس امرأة مرسومة على صفحة من حجر ، واضحة كل الوضوح (هذا الفارس تمثيل للحب) ، يحذر وراءه في حزيناً إلى سجن هو سجن الحب ، وهو حصن قاعدته صخرة وعرة (هذه الصخرة رمز الوفاء) ، والسجن قائم على أربعة أعمدة (الذاكرة ، والدكاء والإرادة ، يشد من أزرها العقول) ثم يجلس السجين على كرسي من نار ، ويهبطاً لوضع تاج الألم على رأسه . وهذا الحب هو (لوريانو) وحبيبته هي : (لوريولا) التي تتمهن في بدء الأمر حبيبها ، ولكن تميل إليه حين يتدخل المؤلف فيتبادلان الرسائل ، وإذا غريمهما (برستو) يشي بهما للملك ، فتحبب (لوريولا) في قصرها . ويتبارز (لوريانو) و (برستو) ، فينهزم الأخير ويفقد في المباراة يده اليمنى . ولكنه يشع أن الحبيب قد التقيا في مكان مريب ، فيحكم على « لوريولا » بالموت ، ولكن (لوريانو) ينقذها ، ويقع معها في حصن ، يدافع فيه ضد جند الملك . ويجهده المؤلف في التمييز بين عواطف الفتى والفتاة . إذ أن (لوريولا) (تأتي أن تستسلم إلى حبيبها لأنها كانت مظنة رية بسببه ، وهي تؤثر الشرف على نفسها ، فتأمره بالاحتضار للقائها ، ويطيح الحبيب أمرها يائساً ، وحين يعيب صديق من أصدقائه النساء بأنه لا وفاء لهن ، يرد عليه رد الفارس قائلاً : إن النساء سبيل تلقين الفضائل . ويموت الحبيب على أثر ابتلاعه آخر رسالة الحبيبة ، وإنما مات لأنه لم يستطع أن يحقق حلم سعادته في الحب .

الخالص لا بد أن ينتصر على ما يقوم في سبيله من عقبات ، ولكن الحب عليه أن يبرهن على صدق حبه بالخضوع لأمر حبيبته ، ولو كان في هذا الخضوع هلاكه .

وقد خطا « بوكاتشيو » الإيطالي بقصص الحب خطوة أخرى في طليعة عصر النهضة . ففي قصته التي عنوانها (١) « ديكامرن » - (كتبت حوالى عام ١٣٥٥ م) - تنوع لقصص الحب ، فمنها ما يثير الضحك ، وينتهي نهاية سعيدة ، ومنها ما يتختم بمأساة . وهذه القصص أقرب إلى الواقع في التصوير ، وبعضها يحمل طابع الفروسية والتساعى بالعاطفة . وفي قصص « بوكاتشيو » كلها إدراك للحب أدق مما كان في القصص التي سبقتة . والحب في هذه القصص ليس مادياً ، وإن يكن على شيء من الصلة بحوادث الحياة ، وليس مع ذلك روحياً مجرداً كما في قصص الفروسية . وللحب في هذه القصص قسوته ، وبؤسه . وليس ضحيته دائماً الرجل كما كان في القصص من قبل ، بل قد تكون ضحيته (٢) هي المرأة . وقد أثر « بوكاتشيو » بقصصه وبإدراكه للحب - في الآداب الأوروبية حتى العصر الكلاسيكي :

وقد سخر « سرفانتس » من أدب الفروسية وما فيه من تصنع وزيف ، وأنه بمثاليته يبعد كثيراً عن الواقع على حسب ما يعرف الناس ، فيفسد العقول بخلطه بين عالم الغيب وعالم الواقع ، إذ تكثر فيه المفاجآت العجيبة من حداثق مسحورة ، وجنيات ، وموائد تعدها أرواح مجهولة ، وضروب في السحر ، وعمالقة وأقزام ، ثم كفاح الفارس ضد الوحوش والعمالقة ، وهو كفاح المنتصر دائماً ، وتأتي بعد ذلك النهاية المكرورة دائماً من ظفر البطل بحبيبته وتغلبه على جميع الصعوبات . وتمثلت

(١) Decameron وهي مائة قصة يحكيها عشرة من الفتيان والفتيات بعضهم لبعض ، منهم سبع نساء وثلاثة رجال ، في عشرة أيام ، في كل يوم ، إذن ، عشر قصص .

(٢) كما في قصة (فيامتا) ؛ وعنوانها في الأصل Elegia de Madona Fiammentta - وفيها يتلخص الحدث في أن البطلة تحكي قصة شبابها وأنها أحبت (بامفيل) ، ولكنه اضطر إلى السفر إلى فلورنسا ، وبنسائها بعد ذلك في أحضان (فلورنتين) الرائعة الجمال ، فتهم (فيامتا) بالانتحار ، ولكن تمنعها مربيها العجوز . وبعد حين تعلم أن حبيبها يعود إليها فتبدأ في تنويع طيب الحياة ، وتسد نفساً لأنها نجت من الموت . وفي القصة دراسة نفسية لعاطفة الحب . ولكنها محشوة بكثير من اقتباسات المؤلف من قراءته للأدب القديم ، وهذا من شأنه أن يصف أثرها في نفس القارئ .

سخرية «سرفانتس» من أدب الفروسة لعصره في قصته الخالدة ، «دون كيخوته» (١) :

(١) من عيوب الأدب العالمي . وبطلها (دون كيخوته) ، وهو ثرى صغير من ثروة الريف ثم المؤلف ، قد قرأ كثيراً من قصص الفروسة ، فانتع بها ، وأخذ يناقش فيها صديقيه : الحلاق والقسير واقتنع بمثل الفروسة من السلام والعدالة والحب ، ويعزم على تحقيقها في هذا العالم البائس الذى ينتظر جهود ويحلم هو فيه بالجد ، ثم يتقلد مكانة الفارس على يد صاحب فندق في الريف يجرى له مراسم تقليد الفروسية حفل ساخر . ويسير على حصانه الهزيل . يحقق المثل الذى ينشده ليرضى فتاة أحلامه « دولفينه » التى خلقها بنفسه ولا حقيقة لها . وعندما يتحدث عنها إلى بحار طليطلة في الطريق يسخرون منه ، فيحاربهم ولكه يهزم هزيمة مرة ، ويظل طريق الفرائش من ضربات العصا . وهنا يرى صديقه القس أن المسئول عن جزأ أحلامه هى الكتب التى قرأها عن الفروسية ، فيبحث في مكتبته عنها ويلقى بها في النار ، ثم يجد « دون كيخوته » مغامراته مع رفيقه البدين « دون سانتشو » . ويتخيل « دون كيخوته » مجالات وهمية ليطوك ويتصور طواحين الهواء عملاقة تستد لزاله . وعيناً يحاول « دون سانتشو » إرجاعه إلى الصواب بالوقوف عند مدرجاته الخواس ، ولكنه يظل غارقاً في أحلامه ، متخذاً لنفسه هذا الشعار : « أفكر ، فيكون الأمر كما أفكر » : (yo pienso y es asi) ثم يرى راهبين ، على القرب منهما تسير فلاحه ، فيتخيل أنهم باحران قد أوتعا في أسرهما لميرة فينقض عليهما ، ويسرع رفيقه بمحاولة نهب راهب منهما وقع على الأرض ويحيى « دون كيخوته » الفلاحة تحية الأميرات ، ولكن الخدم يسرعون من كل صوب لإنقاذ الراهبين ، ويوسعان الفارس ورفيقه ضرباً . ولحسن حظهما يستضيفهما في الماء الرعاة ، وينهمك « دون سانتشو » ، تناول الطعام بعدما تضور جوعاً ، على حين ينصرف « دون كيخوته » ، إلى شرح مثاله في العدالة وفى العهد الذهبى ، عهد السعادة والحب الذى يسود العالم ، وأنه سيتحقق على يد الفرسان . ولا يسع الرعاة إلا أن يحملوا معه بهذا العهد الذهبى ، وهو عهد كان يصفه أدب الفروسية في خارج التاريخ ، في عالم خيالى ، ولكن هذا الشرح الحماسى ، على لسان « كيخوته » ، يثير الضحك ، لأنه صادر عن « كيخوته » الذى يعد نفسه من أبطال العهد المنتظر ! —

وتتوالى المخاطرات الساخرة ، يمثل « سانتشو » فيها الانبجاف النفى المادى ، على حين يقف « دون كيخوته » يحلم بالمثل والقيم الروحية التى لا يرى من حوله إلا جحوداً لها . ومن المخاطرات الهزلية أن « دون كيخوته » يعد قطعان النماج والخراف جيشاً معادياً ، ويرى جماعة المشيعين لميت ليلا فيحسبهم قوماً اغتصبوا فارساً مجروحاً . . . ويبصر حلاقاً وضع على رأسه صحن حلقاته ليحميه من المطر ، فيظنه فارساً ارتدى بيضته الهجوم .! . ويسمعان صوت طاحونة هوائية ليلا ، فيحلم « دون كيخوته » بمجد الانتصار . بعد هذه الجلبة ، ويمتلئ « سانتشو » رعباً . وفى وسط غابة في (سيرامورينا) يرى فارساً جن من الحب . فيعزم أن يحين كذلك في حب فتاة أحلامه ، جنوناً غير ممل . وهكذا تتوالى الأحداث ويكون فيها البطلان رمزاً للشخصية المزدوجة ، ليست بالروحية المحضة ، ولا المادية الخالصة ؛ ولكنها مادية روحية معاً . هذه فكرة موجزة عن الجزء الأول من « دون كيخوته » الذى ظهر عام ١٦٠٥ في مدريد . وبعد بعشر سنين ظهر الجزء الثانى من « دون كيخوته » ، وهو يفسر معنى الجزء الأول ويؤكد به ، ويبين قيمته لواقعية وقيمة التحليل النفسى لأزدواج الشخصية وربطها بالأحداث ربطاً واقعياً ، وفى آخره يبقى « دون كيخوته » حبيساً في بيته ، ويفقد الحماسة والانطلاق في عالم أحلامه الكرمى المثالى ، ويمر به حزن ، إذ يفق نعمة الحياة ، وتبدو الحقائق عارية من جاذبيتها ، حزينة في مظهرها : (انظر نص القصة ، وقد ترجم الح الأول للمربية الدكتور عبد العزيز الأهوانى ، ثم انظر الدراسة القيمة على النص لبول هازار) :

P. Hazard : Don Quichotte, Paris, 1949

ولم يفهمها معاصروه حق الفهم ، إذ أنه قرب فيها من الواقع على نحو لم يكونوا ليدركوه . فقد قلد قصص الفروسة تقليداً ساخرأ ، ونقل الحوادث من الناحية المثالية - التي تتمثل فيها المأساة في أدبهم - إلى ناحية هزلية يصطدم فيها المثال بالواقع الأليم ، وتقدم كثيراً في التحليل النفسى لشخصيته ، فجعل منها نموذجاً بشرياً ، وكشف عن جوانب معقدة نفسية تجاوز بها مجرد تصوير نموذج عام (١) . وقد حمل « سرفانتيس » على من يبتعدون عن الواقع ، ويعادون طبيعة الأشياء ، ويقطنون عيدان الكلمات بدلا من سنابل الحقائق ، ولكن حملة « سرفانتيس » لم تقض على هذا النوع من أدب الفروسة حتى العصر الكلاسيكى (٢) .

وعلى الرغم من اشتراك قصص الفروسة السابقة مع قصص الرعاة في مثالية الحب ، وفى التأثير فيه بالمثال الافلاطونى ، انفردت مع ذلك قصص الرعاة بمخفاص أخرى عدت بها من ثمار عصر النهضة ، وإذ أنها لم تتأثر إلا فى القالب العام بقصص الرعاة اليونانية (٣) واللاتينية . واقتصرت على خلق عالم مثالى يسوده السلام ، تدور أحداثه حول الحب ، ويكون مسلاة للمحبين ، يهربون فيه من عالم الواقع ، والحب فى هذا النوع من القصص هو الغاية . وفى هذه القصص تسام بجمال الحبيبة وخلقها حتى تشذ عن الطبيعة . وفيها وصف خيالى لعالم الرعاة والراعيات . والأخطار العاطفية : تقوم عقبات فى سبيل الظفر بالحبيبة ، يتغلب عليها الحب بالإخلاص وصدق العاطفة . فهى مخالفة للفجائع التى يقتحمها الفارس مخاطراً ليفوز بالمجد وبإعجاب حبيته . وفى قصص الرعاة ، تقل العناصر العجيبة الموجهة للأحداث ، وتكاد تنحصر فى السحر ، واستطلاع المستقبل . فالحوادث إنسانية فى جوهرها ، وإن سارت على وتيرة لا تكاد تختلف فى هذه القصص فى مختلف الآداب الأوروبية طوال القرن السادس عشر ، وجزءاً من القرن السابع عشر . ثم إن الصدفة تلعب دوراً كبيراً فى هذه الأحداث حتى لتخرج عن حدود الاحتمال .

على أن هذا النوع من القصص قد تقدم على غيره خطوات نحو الواقع ، إذ جنح الكتاب فيه إلى وصف أماكن واقعية فى بلادهم جعلوها مجال الحوادث التى

(١) انظر ص ٢٦٢ المرجع السابق ص ٢٨٢ - ٢٠٣ .

(٢) مرجع بول هازار السابق الذكر ص ٩٧ - ٩٨ وكذا :

F. C. Green : French Novelists Vol, I. p. 1-2

(٣) انظر هذا الكتاب ص ٤٦٧ - ٤٧٠ .

دارت بين أبطال قصصهم . وصار هؤلاء الأبطال تعلقاً لأشخاص حقيقيين ، ولكنهم لبسوا من الرعاة والراعيات قناعاً للأرستقراطية . ولهذا كانت حياة هؤلاء الرعاة رغبة هائشة ، لا يعكسها إلا ما يتصل بالعاطفة . وقيام العقبات في سبيلها ، لأن الرعاة كانوا في خيال الكاتب يمثلون شخصيات في قمة المجتمع ، لا في طبقته الدنيا .

وأول من ألف في قصص الرعاة في عصر النهضة هو الشاعر والكاتب الإيطالي : « سنزار » Sannazar في قصته : « أركاديا (١) » ، وقد انتقل هذا الجنس من القصص إلى الأدب الأسباني (٢) والإنجليزي (٣) ، ثم إلى الأدب الفرنسي على يد

(١) كتبت حوالي عام ١٣٨٥ م - ونشرت في أوائل القرن الخامس عشر ، وفيها أن شخصاً يسمى « الوفاء » (يقصد المؤلف به نفسه) يتسلح بما يمانى من آلام بسبب حبه قريبة له تسمى « كارموزينا بونيفاتشيو » فيلجاً إلى إقليم « أركاديا » ، وهو إقليم رعاة في بلاد اليونان كان عند شعرائهم موطن البراءة والطهر ، فيسعد بمشاركة هؤلاء الرعاة حياتهم . ويستمتع إلى قصص حبه ، ويفضى بحزنه إلى الطيعة والناس ويصل بعد ذلك إلى موطنه « نابلي » ليجد حبيبته قد ماتت . وفي أوصاف ومناظر متتابعة ، وفيها معنى المرء من الواقع إلى عالم الأحلام والسعادة في عهد الإغريق . والقصة ذات أسلوب رفيع ، مزيج من الشعر والنثر

(٢) مثلاً في قصة « مونتمايور » Montmayor وعنوانها : « ديانا » . وهي اسم راعية تستجيب إلى حب الراعي « سيلفان » Silvan ، وتحرق « سيرين » Syrene الذي يهيم بها ، ولكن في أثناء غيبة طويلة لسيرين تزوج بالراعي « ديل » ، وحين يعود « سيرين » يتحد مع « سيلفان » ليتغنياً بمجال لبيبة التي فقداه . وتحاول الراعية سيلفان أن تخفف من آلامها ونقص عليها مآسى الحب ، حيث لا يهيم لمرء أبداً بمن يبادل الحب ، ولا يستجيبان بحبه . وتحكى يؤسها هي في هيامها بمن يهيم بأخرى ، وهذه الأخرى تهيم بثالث . . . وبعد مخاطرات كثيرة ، يلجأ المحبون جميعاً إلى « فيليس » النافلة ، يطلبون منه النصيح . وفي مرج من المروج تحيط به أشجار الصفصاف ، يجلس المحبون ، كل مع حبيبته ، ويتناقشون . أمر الحب : أهو مادي أم روحاني ؟ وتجدد « فيليس » كل نوع من الحب سوى الحب الأفلاطوني ، إذ هو حب غير محرم ، وغير مهين ، وغايته حب المحبوب لذاته ، دون نظر إلى جزاء أو منفعة ، وهو تأمل طاهر ، وهو تطلع إلى الجمال الذي لا يدرك . ثم تسق الحكيم « فيليس » الحاضرين شراباً تغير به طبائعهم . حيث يستجيب كل محبوب إلى عاطفة من يحبها ، ويملو « سيرين » عن حبه « ديانا » التي تعانى كثيراً بسبب غيرة زوجها . وقد نشرت هذه القصة حوالي عام ١٥٥٩ م .

(٣) مثلاً في قصة « أركاديا » ألقها « فيليب سيدني » Ph. Sidney (١٥٥٤ - ١٥٨٦) ، وسير على نسق قصة الكاتب (سنزار) التي تحمل نفس العنوان ، ولكن الكاتب متأثر فيها أيضاً بقصة (مونتمايور) السابقة الذكر .

« أنوريه دورفيه » Honoré d'Urfé في قصته المسماة : « أستريه (١) » . وهي خليط من قصص الرعاة وقصص الفروسة . وفيها يصف المؤلف إقليم « فوريز » Forez من أجمل أقاليم فرنسا ، ويصف تقاليد الحب الأرستقراطي ، حب المتأيقن المرهف الحس ، منذ عصر هنري الرابع حتى لويس الرابع عشر . وكانت هذه القصة نموذج القصص العاطفية في آداب أوروبا في نوع الحب الذي صورته . وقد ترك هذا الإدراك للحب أثره في بعض المسرحيات ، مثل مسرحيات « كورني (٢) » الكلاسيكي ، حيث تجلت صور الحب والبطولة في صراع ملحمي يحرص فيه البطل على وفائه وشرفه في وقت معاً .

وقد قام كتاب القصة الفرنسيون — في مهاجمتهم لقصص الرعاة — بالدور الذي قام به « سرفانتيس » في انتفاضة من قصص الفروسة ، فتقدموا بالقصة نحو الواقع ، ونحو المعاني الإنسانية الخالصة . وأول من قام بهذه المحاولة لتقريب القصة من الواقع هو « جوتييه » في قصته : « موت الحب » . (ظهرت عام ١٦١٦) — وفيها يصور

(١) Astré نشرت في عشرة أجزاء من عام ١٦٠٧ إلى ١٦٢٧ — وفيها يحب « سيلادون » « أستريه » وحين تشك في حبه تأمر باقصائه عنها ، فيحاول الانتحار غرقاً ، ولكن تنقذه جنيات الماء . ويأبى أن يحب واحدة منهم تميم به ، ويسرع بلقاء « أستريه » مستخفياً في زى فتاة . ويبلو بلاء حسناً في الحرب ، فيجمع بين الوفاء والبطولة ، شأن المحبين لذلك العهد . وتوقن حبيبته بوفائه عن طريق السحر ، فترضى عنه ، وتبادهل حباً بحب .

(٢) كما في مسرحيته : (السيد) ، مثلاً ، وهي التي مثلت لأول مرة في باريس عام ١٦٣٦ . وفيها يحب « رودريج » « شيمين » . ويبدو أن والد الفتاة لا يعارض في زواجها من « رودريج » ، ولكن والد الفتى يرشح لمنصب في القصر ينافسه عليه والد الفتاة الذي كان أصغر منه سناً ، فبهينه ويلطفه . ولا يستطيع والد « رودريج » الشيخ أن يرد الإهانة فيعهد بذلك إلى ابنه ، وبعد حوار أليم وحيرة بين الواجب والعاطفة ، يذهب الفتى « رودريج » لينتقم لشرفه من والد حبيبته « شيمين » ، وينتصر عليه ويصرعه . ثم يذهب من فوره إلى الفتاة بسيفه ملطخاً بدم أبيها ويطلب منها أن تتقدم بنفسها منه بقتله بنفس السيف ، ولكنها لا تزال تحبه ، فتفضل أن تطالب بثأرها من حبيبها ، حتى إذا نفذ فيه الملك الثأر انتحرت بدمه ، ويطلب الوالد أن يقتل بدلا من ابنه ، ولكن « رودريج » يثبت بطولته في حرب ضد عرب الأسبان في هجوم لهم على أشبيلية . وتختصر « شيمين » تتمجل الثأر . فيخبرها الملك أن « رودريج » مات في الحرب ، فتبوح بحبها له . فيعلمها الملك أنه عاد من الحرب ظافراً ، وبعد بلاء آخر لدى حبها ، يدهما الملك بعقد الزواج بينهما بعد فترة تحف فيها حدة عواطفهما — والمسرحية يظهر فيها طابع الفروسة والطابع الملحمي ظهوراً جلياً — انظر فيما عدا نص المسرحية :

حبا ماديا بين راع نفعي غليظ الطبع وبين راعية في صفاتها الحقيقية بين الرعاة العاديين . وهو حب لا مثالية فيه .

وفي القرن السادس عشر والسابع عشر . ظهر في الأدب الأسباني جنس جديد من القصص ، كان بمثابة مقاومة لقصص الفروسة والرعاة في طابعهما السابق ، وهذا الجنس الجديد من القصص هو ما نستطيع أن نسميه : قصص الشطار ، وهي قصص العادات والتقاليد للطبقات الدنيا في المجتمع — وفيها مخاطرات يقصها المؤلف على لسانه كأنها حدثت له . Picaresca وهي ذات صبغة هجائية للمجتمع ومن فيه . ويسافر فيها البطل (المؤلف) على غير منهج في سفره . فحياته فقيرة بائسة يحياها على هامش المجتمع ، ويظل يتنقل بين طبقاته ليكسب قوته . وهو يحكم على المجتمع من خلال نفسه حكما تظهر فيه الأثرة ، والانطواء على النفس ، وقصر النظر في اعتبار الأشياء من الناحية الغريزية النفعية فلا مثالية ولا أمل . فكل من يعارضه فهو خبيث ، ومن يمنحه الإحسان خير ، وأول من هذا الجنس القصصي في الأدب الأسباني هي قصة « حياة لاساريودي تورمس (١) » عام ١٥٥٤ ، وكان لها تأثير في اتجاه القصة في الآداب الأوروبية كلها .

وقد تأثر « شارل سورل » Charles Sorel الفرنسي بهذا الاتجاه نظراً وعملاً في قصته : « فرانسيسون » Fsancion — التي نشرها في باريس عام ١٦٢٢ ، محاكياً فيها القصص الأسباني السابق . وقصته هجاء للعادات والتقاليد والطبقات الاجتماعية في عهد لويس الثالث عشر . وينص هذا القاص على أن القصة الفكاهية أو الهجائية أولى أن تعد أفكاراً تاريخية ، وعليها بذلك أن تقرب من الحقيقة بوقوفها عند أحداث

(١) la Vida de Lazarillo de Tormes ومؤلفها مجهول ، ويصف فيها « لاساريو » طفولته وأنه كان ابن طحان ، ويحين والده لانتقاصه دقيق عمله . ومات في السجن ، وقبل موته كانت أمه خليعة عربي أسباني يشتغل سائلاً عند غنى من الأغنياء ، وما لبث أن اتهمه سيده بالسرقة ، وحوكم بسببها هو وخليعته ، فاضطر (لاساريو) أن يكسب عيشه بنفسه . فكان أولاً في صحبة شحاذ أعمى ، صحبه بعض الوقت ثم تركه تحت وابل من المطر بعد أن جملة يصطدم بجدار ، ثم صار يخدم قسيساً فقيراً ، ثم نبيلاً من صفار النبلاء . . . ويهجو — دون رحمة — طبقة كل من يخدمه ، ويجب الصراحة والوضوح ، ويندد بالرهاء والأثر فيمن يعاشرهم . وبعد مخاطرات كثيرة يفضل أن يستقل بحريته ، فيشتغل سقاء ، ثم دلالة ويتنقذ امرأة لا يزال ما إذا كانت خالصة له أم خليعة قسيس يباركهما . . . — وهذا النوع من القصص قد تأثر بالمفاهيم العربية على نحو ما سيأتى في شرحها بعد قليل في هذا الفصل .

الحياة المألوفة . وبدأت الحياة من ثانيا هذه الحقيقة في أنظاره — كما كانت في ملاهى -ولبير — أقرب إلى الشطط والجنون منها إلى الحكمة والاتزان ، ولهذا كانت قصص الشطار — وهى قصص الهجاء ووصف العادات الاجتماعية — أداة لتقريب القصة من واقع المجتمع (١) .

وكان للتأثير الأسباني — السابق الذكر — فضل فى خلو القصص السابقة من العناصر العجيبة الخارقة للمألوف ، وفى اتخاذ حوادث الحياة العادية أساساً للموضوعات — القصصية ، فأخذت القصة تتخلص من تأثير الملاحم ، وتلقى أضواء على حياة الطبقات الدنيا من الناس ، وإن ظلت الناحية الفنية متخلفة فى هذه القصص . فكان سرد الأحداث يكاد يستأثر بعناية المؤلف كلها . والتحليل النفسى يكاد يكون مهملاً فى هذا النوع من القصص بعامه . ويكثر فيها الاستطراد ، وترتيب الأحداث ترتيباً زمنياً لا رابطة فنية فيه ، وكثيراً ما يتدخل المؤلف نفسه مباشرة فى قصصه ليشرح غاياتها التربوية والخلقية ، أو ليشير عطفاً على حياة بطلها المسكين ليجعل سموم — مخاطراته ترياقاً لدى القارىء . وكان على القصة أن تتقدم وتتلافى هذه العيوب بتقدم الإنسان فى الحضارة .

وازدهرت الكلاسيكية فى القرن السابع عشر ، وأثرت قواعد « العقلية » فى المسرح ، فعنى فيه بالتحليل النفسى ، وخاصة التحليل العاطفى ، فى مسرحيات « راسين » مثلاً . وكان لابد أن تتأثر القصة بهذا الاتجاه . فدعا كثير من النقاد — فى القرن السابع عشر (٢) — إلى أن تكون حوادث القصة ممكنة محتملة فى سياقها (٣) لتتجرد من آثار ما فوق الطبيعة ، ودعوا كذلك إلى التقليل من طابع القصة الشعرى ،

(١) انظر النصوص الأدبية لهذه القصص ثم :

F. C. Green, op. cit. p. 23-28.

Diccionario de literatura Espanola, articulo : picaresca وكذا :

(٢) أشهرهم « سيجريه » Segrais (١٦٢٤ - ١٧٠١) وإن كان لم يستطيع تطبيق نظرياته

فى قصصه — انظر F. C. Green, op. cit. p. 43-44

(٣) وهم متأثرون فى ذلك نظرياً بأرسطو فى آرائه المسرحية ، وإن كان أرسطو قد تسامح فى إبراد الأساطير التى يمتقدها الشعب ، ضرورة محاربة المصير ، وفضل مع ذلك عدم الاعتماد عليها (انظر ص ٥٠ - ٥٥ من هذا الكتاب) .

وذلك بالاعتماد على ملاحظة الواقع في إيراد الأحداث الجزئية التي يبنى منها الخيال وحده القصة . ونتيجة لنهوض المسرح الكلاسيكي تطلعت القصة إلى التحليل النفسي .

وقد حققت السيدة (لافايت) Mme de Lafayette دعوة أولئك النقاد في قصتها : « أميرة كليف (١) » ، التي نشرتها عام ١٦٧٨ م . وهي قصة شبوب العاطفة ، والوفاء والتضحية ، والغيرة القاتلة ، لأميرة وزوجها يمثلان رجال القصور في ذلك العهد ، في لغتهما ، ورقة شعورهما ، وجلدهما في الصراع بين العاطفة الطاغية المسيطرة بالجموح ، والواجب الذي يقضى به الشرف والتقاليد السائدة . وقد حالت السيدة « لافايت » البطلة وزوجها ، وصورة الصراع بين العاطفة والواجب ، وانتصار الواجب انتصاراً يذكر بمسرحيات « كورنى » . وتقدمت السيدة « لافايت » — في هذه القصة — تقدماً لم يستطع أن يجارها فيه كثير من معاصريها ، إذ خلت خلواً تاماً من العناصر الغيبية وعجائب الأحداث ، بل خلت من الاعتماد على العقيدة المسيحية ، فلم يرد لها ذكر فيها ، حتى إن السيدة « لافايت » جعلت الزوجة في قصتها تعترف بخطئها — في حبها لغير زوجها — أمام زوجها نفسه — لا أمام قسيس — مما كان ثورة في التقاليد الدينية السائدة في ذلك (٢) العصر . ولكن القصة بعد ذلك تصف حياة بيئة أرسنقراطية ، بعيدة كل البعد عن تمثيل الاتجاهات العاطفية والإنسانية في الشعب عامة .

على أن قصة « أميرة كليف » من قصص التحليل النفسي ، وهي تعد لذلك فتحاً

(١) La princesse de Clève وبطلتها « فتاة شارتر » Mlle de Chartres — نشأتها أمها تنشئة محافظة قاسية ، ثم تزوجت — عن غير حب — أمير « كليف » الذي هام بها منذ عرفها . وبعد قليل من زواجهما تلتقي في مرقص عند الملكة بالفتى النبيل الجميل « السيد دي نيمور » ، فيحبها ، وتشعر في قلبها له بهيام لم تمعهده . وكلما صادفته فالتفت به يزيد هياماً . وبعد قليل تموت أمها ، وعلى فراش موتها تفيض إلى ابنتها بأنها على حافة الهاوية ، وعليها أن تبذل جهدها كبيراً لتنقذ نفسها وشرفها فتعزم الأميرة فجأة أن تضع نفسها في كنف زوجها لتهدأ ثورة عاطفتها ، فتعترف له بحبها على الرغم منها ، وبأنها طاهرة . وترجو زوجها أن يرحمها ويقودها بعيداً عن القصر حتى لا تلتق بأحد ، وتتوسل إليه أن يحبها بعد ذلك إن استطاع ، فيستحيب الأمير لطلبها ، ويتركها تذهب في قصر له بعيد عن باريس ، ولكنها لا تلبث أن تندم على اعترافها ، إذ يقع زوجها فريسة غيرة قاتلة ، ويظن بزوجته ظنوناً آثمة مع حبيبها . وعندما يدعوها ليؤنبها على حكايتها ، يجتهد في أن تزيل ريبته ، ويقتنع الأمير ببراءة زوجته بعد فوات الأوان ، إذ يموت فريسة دائه بسبب الغيرة . ويظن السيد « دي نيمور » أنه سيظفر بحبيبته بعد أن مات زوجها ، ولكنها تأتي سعادة أن يكون ثمنها هلاك الزوج . وتظل في عزلتها ، فتصاب بداء يعجل بموتها .

(٢) المرجع السابق ص ٤٨ - ٥٢ .

خطيراً في عالم القصص . فهي لا تثير اهتمام القارئ بأحداثها . كما كانت الحال فيما سبقها من قصص ، ولكن عن طريق سير أغوار النفس الإنسانية في إلقاء الأضواء على جوانبها العاطفية على حسب الأحداث.

وعلى الرغم من دعوات بعض النقاد في القرن السابع عشر ، وعلى الرغم من ميلاد القصة النفسية السابقة ، ظلت القصة — بصفة عامة — متخلفة عن الأجناس الأدبية الأخرى : لأنها لم تكن لدى أكثر الكتاب على وعى بموضوعها الفني وغايتها الاجتماعية . فكانت القصة رياضة ذهنية هينة الشأن . تقصر في قيمتها الفنية عن قيمة المسرحية بأنواعها ، وعن الخطابة والشعر . وكان الكتاب والقراء معاً لا يرون فيها سوى مسلاة يولع بها النساء . ولذا لم يكن يعنى بها كبار الكتاب . ولم تكن من الأجناس الأدبية الرسمية لدى ذوى الشأن . ولهذا السبب تأخرت في النهوض ، ولكنها اكتسبت بذلك حرية وسلطاناً انفردت بهما عن الأجناس الأدبية الأخرى . فكان يباح فيها ما لا يباح في غيرها من الهجاء والقول ضد النظام والتقاليد ، وحتى ضد رجال الديانة المسيحية نفسها ، فحملت معالم التجديد والثورة في القرن الثامن عشر قبل الأجناس الأدبية الأخرى .

فوجدت في القرن الثامن عشر قصص مخاطر حديثة ، تهجو الطبقات الاجتماعية المختلفة ، إلى جانب عرض صورة للمجتمع ونظمه ، تعنى فيها بالتمتع أكثر من ذى قبل في الحالات النفسية ، لتكتمل للقصة صورتها الفنية وغايتها الإنسانية . ويعد — « لوساج » LeSage رائد هذا النوع من القصص ، وخاصة في قصته : « جيل بلا (١) ».

(١) Gil Blas وتدور حوادثها المتخيلة في أسبانيا ، ولكن من خلال هذه الأحداث يصف المؤلف دقائق الحياة الفرنسية . وفي القصة يرحل « جيل بلا » من مسقط رأسه ، ليدرس في جامعة « سلامنك » ، ولكن تحدث له في الطريق أخطار تحول مجرى حياته ، فيسرقه اللصوص في الطريق ، ثم يقع في قبضة قطاع الطرق ، ويضطر للبقاء معهم زمناً ، وينجح في التحرر منهم وفي تخليص سيدة كانت كذلك في أسرهم . ثم يهتم ظملاً فيسجن بعض الوقت . ثم ينتقل في بلاد أسبانيا في بيئات مختلفة ، فيخدم كاهناً ، ثم طبيباً . ثم يمتلئ بالمثلين والمثلات ، وتتغير حياته حين يصبح ذا حظوة لدى الدوق « دى لرم » . ثم يصير بعد ذلك من رجال القصر . ويتزوج بعد وفاة إمرأته من « دوروتيه » الجميلة ، ويعجب منها أولاً .

وفي كل بيئة خالطها يصف المؤلف حقائقها الاجتماعية ، وصداها في نفس « جيل بلا » . وقد تحدث عن نظم الحكم في فرنسا وعن فسادها في عهد الوصاية ، وعن معاصريه الذين كانوا يفلب ذكاؤهم على فضائلهم . فالقصة صورة تاريخية لآفات المجتمع في عصرها ، ولا شك أنها متأثرة بقصص الشطار التي تصف الطبقات الدنيا في الشعب كما تحدثنا عنها (ص ٤٨٠ — ٤٨١ من هذا الكتاب) ولكنها تفضلها في التقدم في التحليل النفسي ، وفي غاياتها الاجتماعية والسياسية .

التي ظهرت طبعها الكاملة عام ١٧٤٧ م . وإن ظلت هذه القصة غير كاملة في وحدتها الفنية ، ثم إنها دون غيرها من قصص التحليل النفسية الحديثة ، لاعتمادها على كثرة التحولات الصادرة من مخاطر متنوعة كثيرة ، ولكنها مخاطر إنسانية محضة لا تتخللها عجائب غير طبيعية . وفي هذه القصة يتجلى الاهتمام بمجوات المجتمع ، والحرص على الكشف عن نوع العلاقات التي تسود الطبقات ، وعن العيوب بين أفرادها ، وقد تمثل فيها بذلك طابع قصص العادات والتقاليد في معناها الحديث .

على أن هذه الاتجاهات الاجتماعية قد نمت واكتملت قليلا قليلا ، فأصبحت القصة طاقة فكرية وقوة اجتماعية عظيمة . فبعد أن كان وصف العادات والتقاليد مجالاً سخرية المؤلف من الطبقات الاجتماعية — كما في هجاء « لوساج » للأطباء والممثلين والحكام — وأصبح هذا الوصف وسيلة لاكتناء الحقائق والكشف عن النواحي النفسية في الفرد ، والنواحي الاجتماعية في فئات خاصة ، بغية إنصافهم في المجتمع . وصارت القصص بذلك ذات صبغة ديمقراطية في تناول مشكلات الطبقات الشعبية (١) .

وحتى القرن الثامن عشر كان الكتاب يعنون بالنوع الإنساني ، أى بالطبقات الاجتماعية وحاجاتها . ثم ظهرت اتجاهات حديثة أخرى في أواخر القرن الثامن عشر . فعنى الكتاب بالفرد ونزعاته ومثله ، وجعلوا منه وحدة الإصلاح في مجتمعهم ، ونادوا بإنصافه من طغيان المجتمع وقيوده الظالمة . وكانت هذه قضية خطيرة من قضايا الرومانتيكيين ومن أتى بعدهم ، وفيها قامت القصة بأخطر دور للأدب في الحضارة الحديثة . وكان للفلسفة العاطفية في ذلك أثر كبير (٢) .

ونتيجة للاتجاهات السابقة ظهرت القصص ذات القضايا الاجتماعية لذلك العهد ، وكانت تمثل في اتجاهين يتلاقيان آخر الأمر ، هما : الفرد وحقوقه المهضومة التي تتطلب تغيير النظم القائمة من ناحية . ثم ما تستلزمه سعادة الفرد بعد ذلك من تعاون اجتماعي من نوع جديد من ناحية أخرى ، وصارت هذه القضايا أعمق أثراً في علاج المجتمع ومساائله منذ عصر الرومانتيكيين ، إذ صارت الطبقة الوسطى ذات أثر فعال في

(١) انظر : André Breton : Le Roman Francais au XVIIIe siècle. chap. VI. VIII, XI.

وكذا : F. C. Green : French Novelists, Vol. I. p. 219-234.

(٢) انظر كتابنا الرومانتيكية : الباب الثالث .

المجتمع ، فصعدت فيه تنقص حقوق الطبقات الأرستقراطية التي لم يكن لها من مبرر . وصارت القصة من وسائل التعليم والتسلية معاً ، تحرك المشاعر وتوحى بالإصلاح ، ويكتشف بها القارئ نواحي في نفسية المجتمع قد تنمض على المشرع والاقتصادى .

وهذه القصص ذات القضايا تمتاز — في الناحية الاجتماعية — عن قصص العادات والتقاليد السابقة الذكر ، إذ أنها كانت تقصد إلى تنظيم الفرد في علاقته بالمجتمع ونظمه ، وتقصد إلى التأثير المباشر في استبدال نظم بغيرها ، لإقرار العدالة الاجتماعية إقراراً مبنياً على الاعتقاد العميق في حق الفرد . ولهذا كثرت الآراء الحرة التي قضت قليلاً على امتياز الطبقات . وتشابهت هذه القضايا في الآداب المختلفة في العهد الرومانتيكى : من إثارة الرحمة بالبؤساء ، والاعتداد بالفرد وحقوقه أمام نظم المجتمع ، وإنصاف الطبقات المهضومة ، وخاصة الطبقات الوسطى وطبقة العمال ، والحد من حقوق الطبقات الأرستقراطية . مثلاً يقول الكاتب الإنجليزي « هولكروفت » على لسان بطلة قصته : « أنا سانت ليفس » في رسالة ترد بها على من تقدم لخطبتها : « إننا نختلف في مبادئ أساسية كثيرة . وبعد الشروع في الزواج إثمًا حتى نتفق عليها . . . فلا شك أنك تعتقد أن على الزوجة أن تطيع ، وأن الزوج هو المسيطر ، وأنكر أنا الأمرين كليهما . فعلى كل من الزوج والزوجة أن يكونا تحت سيطرة العقل . وكل سيطرة سوى ذلك طغيان . . . وتحسب مزاعم نبلاء المولد في التعالي على غيرهم مشروعة ، وأعداها اغتصاباً . وأدين المجتمع ، وأدينك أنت نفسك . لأنك أول المؤيدين لمزاعمه . وتدافع عن أن كل ما تملك هو لك ، وأؤكد أنه ملك لمن هو أشد حاجة إليه . وليست هذه كل مسائل الخلاف بيننا ، ولكنها المسائل الجوهرية ، ولعل فيها ما فوق الكفاية لفض ما نحن بصدد البحث عنه من زواج (١) » .

ويصف « إدوارد جورج بلورليتون » E. G. Bulwer-Lytton الإنجليزي قصة التي نشرها عام ١٨٣٠ م ، وعنوانها « بول كليفوردي » (٢) — جنابة المجتمع على

(١) انظر :

Holcroft : Anna Saint-Ives, Letter 79 . cité par Louis, Cazamian - Le Roman Social, I, p. 66-97.

وقارن هذه الخواطر بنظيرتها في قصة من قصص « جورج صاند » في كتابي : الرومانتيكية ص ٩٣-٩٤ .
(٢) Paul Clifford والقصة تحمل اسم بطلها ، يولد لأبوين مجهولين ، وينشأ بين العامة المربين في خلقتهم ، ويتهم في سرقة ظلماً ، ولا يستطيع البرهنة على براءته ، فيحكم عليه بالسجن ثلاثة أشهر . وفي =

أبنائه ، فيصور المجرمين مضطرين إلى الانزلاق إلى جريماتهم مع طهر طويتهم. فكان « بول كليفورد » ضحية اختلاطه بالمجرمين في السجن ، ويقول أمام قضاة : « ليس لديكم سوى نوعين من القوانين : فالأولى تصنع المجرمين ، والثانية تعاقبهم ، ولقد عانيت من الأولى ، وهأنذا أموت بالثانية » . ويقول كذلك : « تزعم حكومة دولة من الدول أنها تسد حاجات من يطيعون نظمها المشروعة . أصغوا إلى !! هذا رجل جائع — ألا تغذونه ؟ . وهو عريان — ألا تكسونه ؟ وإلا فأنتم تنقضون عهدكم ، وتدفعونه نحو قانون الطبيعة الأول ، وتشفقونه ، لا لأنه آثم ، بل لأنكم تركتموه عريان محتضر من الجوع (١) .

وكانت القصص الرومانتيكية التي تدافع عن القضايا الاجتماعية تحمل الطابع العاطفي المشوب بالثائر ، وتثير الأفكار إثارة مباشرة خطابية غالباً . والشخصيات الرئيسية فيها ضحايا نظم المجتمع . وهم رموز لطبقات اجتماعية ، يدافعون عن آرائهم أو يمثلونها في بطولة يحيد بها مؤلفها عن مجرى الحقائق المألوفة في عامه الناس . وغالباً ما كان الشر — وهو هدف الهجمات في هذه القصص — ممثلاً في صورة الظلم الجماعي الذي يعاني منه البائسون والفقراء (٢) .

= سجن «برايدول» Bridewell يخاطب المجرمين ، فلا يستطيع في سداجة مقاومة إغرائهم . فيعلمونه مهنة السرقة وحين يخرج من السجن يرأس عصابة من اللصوص . ولجماله وذكائه يخاطب — متخفياً — البيئات الراقية ويستطيع أن يستأثر بحب « لوجي براند » Lucy Brandon ثم يقبض عليه ويحاكم لأنه يسرق بقوة السلاح مع العصابة ، وكان القانون الإنجليزي يعاقب على هذه الجناية بالموت ، وكان عم الفتاة التي يحبها قاضياً ، يسمى « براندون » Brandon ، وحين يحم بالحكم عليه بالإعدام يكشف أنه ابنه الذي سرق في مهده . وعلى الرغم من ذلك يحكم على ابنه بالإعدام ، ولكن عقب ذلك يمر على القاضي ميتاً في عربته ، ومعه البطاقة التي تكشف عن أبوته للبانى : « بول كليفورد » ، ويستبدل بحكم الإعدام النفي الدائم ، « فيرحل بول » إلى أمريكا ، وتتبعه حبيبته . وفي أمريكا تتغير طبيعته بالحب ، فيحيا حياة صالحة . ففي القصة قضية من القضايا الرومانتيكية في المجرم السليم الطوية ، التي تجنى عليه مظالم المجتمع ، ويطهره الحب . قارئها بقصة « البائسين » لفيكتور هوجو ، وبقصة « ليليا » لجورج صائد ، انظر كتابي : الرومانتيكية ص ١٠٢ - ١٠٤ والمراجع المبينة به .

(١) انظر :

E. G. Bulwer-Lytton : Paul Clifford, chap. XXXV. p. 355.

(٢) انظر :

L. Cazamian : Le Roman Social, I, p. 68-69 et passim.

وقام المذهب الواقعي ثم الطبيعي على أنقاض المذهب الرومانتيكي ، فقربت لقصص من الواقع قريباً لا مزيد وراءه ، وأصبح الكاتب ينتج في قصته الواقع على حسب منهج في البحث منظم استقصائي ، يجمع فيه معارفه باطلاغاً على وقائع الحياة اليومية الفردية والاجتماعية . ويرتب هذه الوقائع لتكون مجالا يحرك فيه شخصياته ، يؤثر في الأحداث ويتأثرون بها ، حتى ينتهوا إلى نتيجة مأخوذة عن أحداث الواقع نفسها ، على أن يختفي المؤلف وراء العالم الواقعي الذي يصوره تصويراً موضوعياً ، ويكتفي بتحليل شخصياته وشرح دوافع سلوكهم شرحاً مقنعاً على حسب العوامل النفسية في موقف معين ، أي الأشخاص واقعيين من الطبقة الوسطى أو طبقة العمال ، للوقوف على خبايا النفس في ضوء الأحداث الاجتماعية . « وتنحصر العملية الفنية في أخذ الوقائع من الطبيعة ، ودراسة وظيفة هذه الوقائع ، والتأثير فيها بتغير الحالات والبيئات ، دون الابتعاد عن قوانين الطبيعة . وبذلك تتحقق معرفة الإنسان معرفة علمية في عمله الفردي والاجتماعي (١) . وذلك دون أن يظهر المؤلف في قصته ، فلا يضحك ولا يبكي مع شخصياته ، ولا يحكم مباشرة على أعمالهم ، ولا يستخلص بنفسه نتائج اجتماعية ، أو مغزى خلقها لقصته . وعلى القارئ وحده أن يفهم ويستنتج ما يشاء (٢) .

ولم تقتصر القصة الواقعية والطبيعية على الوقوف عند حدود الوقائع الطبيعية وتحاشي الأحداث العجيبة وغير المألوفة . بل أضافت إلى اهتمامها بالطبقات الدنيا والمتوسطة خاصة أخرى ، هي كشف جوانب السوء والشر في النفس الإنسانية . فصورت المجتمعات والنفس المترفة فريسة للفساد وللغرائز الحيوانية التي تنمو في ظل المجتمعات المهددة بتغير في نظمها ، انتظاراً لما يعوزها من إصلاح تستقر به أوضاعها . ويعد « بلزاك » Balzac (١٧٩٩ - ١٨٥٠ م) رائد الكتاب في تصوير الواقع على نحو

(١) العبارة لإميل زولا ، انظر :

E. Zola : Le Roman Expérimental, p. 16-17.

(٢) المرجع السابق ص ٣٧ - ٣٨ - وكذا :

E. Zola : Les Romanciers Naturalistes, p. 128-129.

ما ذكرنا ، فقد صور في مجموعته - التي أطلق عليها : « المهزلة الإنسانية (١) » - تاريخ المجتمع الفرنسي كله ، ويقول « إنجيلز » : « تعلمت منه ، حتى فيما يخص دقائق المسائل الاقتصادية ... أكثر مما تعلمت من جميع كتب المؤرخين والاقتصاديين والاختصاصيين المهنيين جميعاً في عصره (٢) » .

وعلى أثر ذلك دخلت طبقة العمال في الحياة الأدبية ، فشغلت مشكلاتهم الآداب العالمية في القرن التاسع عشر ، وخاصة في النصف الثاني منه (٣) .

(١) La Comédie Humaine - وهي تتألف من خمسة وتسعين جزءاً ، ويصف فيها المجتمع الفرنسي لعهده ، وخاصة من عام ١٨٢٩ إلى ١٨٤٨ - وقد اكتشف - فيما بعد - أن بين شخصياتها صلة ، وأنها تؤلف في مجموعها « مجتمعا خيالياً كأنه عالم كامل » . ويصرح « بلزاك » في مقدمة طبعة لما ظهرت عام ١٨٤٢ ، بأنه أضاف لعمل المؤرخين فصلاً منسياً هو تاريخ العادات والتقاليد . وأنه يصور الواقع الحى كما هو ، ليكشف عن المبادئ الطبيعية التي تؤثر في المجتمعات الإنسانية ويصف نفسه - لذلك - بأنه من جماعة « المذهب الطبيعي » في الأدب وفي المقدمة نفسها يبرز مملكة في أنه وصف الشر في قصصه ، لأنه لحظ الحقيقة في المجتمع كما هي ، على أن وراء ذلك مبادئ خلقية غايتها إيقاظ روح الفرد ، والتعالى بخلق المجتمع بتطور الأفراد وتقدمهم . راجع أيضاً :

E. Zola : Les Romanciers Naturalistes, p. 69-70

ثم أن « بلزاك » لا يصف سوى شخصيات متمردة ، أو وصولية ، في حركة دائبة نحو الخروج من طبقتهم إلى ما هو فوقها أو التردى في الجريمة والشر .

(٢) انظر : K. Marx et F. Engels : Sur la Litt. et L'Art, p. 318

(٣) وكان « أميل زولا » من أشهر من درس حال العمال على حسب مذهب الطبيعي . وهو يزيد على المذهب الواقعي في أنه يتطلب - بعد جمع الحقائق - توجيهها لحياة الشخصيات القصصية ، بحيث تنتهي الحقائق العملية والاجتماعية . و « أميل زولا » يعد جميع الواقعيين من الطبيعيين . وقد ألف عشرين قصة في تاريخ أسرة أسمها « روجون مكار » Rougon Macqnart ليدرس التأثير الحيوى العلمى في نفسية أشخاص الأسرة ومن تناسل منهم ، وتأثير البيئات والعوامل الاجتماعية فيهم . ونوجز كل الایجاز في فكرة القصة الثلاثة عشرة من هذه القصص وعنوانها : « جرمينال » . ومضمونها أن فتى عاملاً يسمى « اتين لانتيه » Etienne Lantier فصل من عمال مصانع « ليل » Lille بسبب آرائه الاشتراكية ، فالتحق عاملاً في مناجم بشمال فرنسا ، بين عمال يقاسون أنواع العذاب والظلم . فأخذ يدعو عشرة آلاف عامل من حوله إلى ثورة اشتراكية . ويستجيب لندائه عمال شرفاء يؤمنون بحقوقهم ، بين كثرة أفسدتها أهواء المجتمع وظلمه . ومن هؤلاء « شافال » الذى ينافسه في حب « كاترين » ويسبقه إلى إغرائها . ومن هؤلاء العمال كذلك « سوفارين » الذى داخل بين العمال لمحبه الشعب . وكان يرمى إلى ثورة دائمة . وهو من أصل روسى . وكانت ذكرى إمرأته المقتولة في بلدة تتزعزع منه كل شعور بالرحمة . وحدث أن انخفضت أجور العمال بسبب سياسة خاطئة للحكومة . فقام العمال باضراب عام استمر طول الشتاء كان يديره « اتين لانتيه » . ولكن إدارة المنجم لم تحرك ساكناً لعلها أن الاضراب سينتهى ، لأن الجوع سيلجئ العمال إلى الرجوع إلى المناجم . وتجهز العمال ساعات يصيحون منادين : « الخبز » واشتبكوا مع قوات الشرطة . ووقع كثير =

ويجمل أن نوضح ما قد يوقع في البس في معنى « الواقعية » و « الطبيعية » في القصة : وذلك أن عرض الشر — في هذا النوع من القصص — لا يقصد منه سوى جلاء النفس الإنسانية على ماهى عليه ، وتصوير النواحي القائمة في الأفراد والجماعات ، لأن الوقوف على حقائق الموقف هو أول الخطوات في سبيل علاجه ، مهما بلغت خطورته . فليس قصدهم في تصوير الشر الإغراء به ، أو البعث على اليأس من علاجه . ثم إن الكتاب الممتين إلى هذين المذهبين لا يعرضون التجارب الهينة الرخيصة الخاصة بالناحية الحيوانية وما يتصل بها من دواعي الانزلاق والإسعاف ، بحجة أنه تصوير لضرب من الواقع ، ولكنهم يسوقون تجارب إنسانية عميقة ، هم فيها أصحاب فلسفة وآراء اجتماعية خطيرة تمس النفوس الإنسانية في أخفى جوانبها ، كما تمس المجتمعات التي تعيش فيها هذه النفوس ، والطبقات المهضومة في تلك المجتمعات ، وهم بذلك يشاركون العلماء والفلاسفة في بناء مجتمع خير مما هم فيه إذا كانوا قد يتسوا منه ، أو لإصلاح ما فسد في مجتمعهم إذا لم يبلغ يأسهم منه غايته . وأساس أدبهم أن الوقوف على حقائق الظواهر الإنسانية والنفسية هو أساس التحكيم فيها .

ثم إنه على الرغم من موضوعية هؤلاء الكتاب ، تكشف قصصهم لا محالة عن أحالتهم ، إذ ليست هي مجرد صور صادقة للواقع ، ولكن للوقائع مرتبة بحيث تؤثر في الشخصيات وتتأثر بها . فتوحى بآراء وحقائق وقضايا تبين عنها الشخصيات والوقائع : « فالقاضون الطبيعيون هم حقاً خلقيون تجريبيون (١) » . والواقعيون والطبيعيون في ذلك سواء .

« من القتل . وتدفع الحاجة المال للرجوع إلى المناجم قليلا قليلا . ويعود « آتين » ولكن تتحلل طبقات المنجم ، فتنهال . ويجد « آتين » نفسه مع عدوه : « شافال » ، « كاترين » فيئثال عدوه في ثورة من حقد . ويكاد يظفر بحب « كاترين » في داخل طبقات المنجم ، ولكنها تموت من الجهد وفساد الهواء ، ومن الذعر من تقوض المنجم . وينجو « آتين » وقد أبيض شعره ، فيعود إلى باريس ، ليجد « سوفارين » قد عاد كذلك إليها . وسيجاهد في بناء المستقبل ، فإذا كان هؤلاء الطرداء قد عادوا إلى جحيمهم ، فإن دماء الضحايا ستخصب الأرض ، لينبت فيها أمل جديد .

هذا ، والواقعيون الإشتراكيون لا يحفلون كثيراً بزولا ، ويفضلون عليه « بلزاك » ، انظر المرجع السابق ص ٣١٨ ، ٣٦٢ .

(١) هذه الممانى يكررها « زولا » في غير موضع من كتابه ، انظر مثلا :

E. Zola : Le roman expérimental, p. 29, 32 et 39.

ومنذ « الواقعية » و « الطبيعية » اكتمل مفهوم القصة الحديث ، بعد أن خطا الخطوات التي أوجزنا القول فيها . فتخلصت أولاً من العالم الغيبي والقوى العجيبة التي كانت تدنيها من الملاحم ، ثم من العالم المثالي الذي كانت تبعد فيه عن الواقع والمألوف ، ثم من العالم الأرستقراطي الذي كانت تهتم فيه بطبقة خاصة هي في الذروة من المجتمع ولا تمثله ، ثم لم تكف بعد ذلك بالنزول إلى أغوار المجتمع لتسير مشكلاته ، بل غاصت كذلك في الجوانب المظلمة ، جوانب السوء في الأفراد والجماعات لتعالجها على نحو ما ذكرنا (١) .

وفي هذه المعاني — جميعاً — تلاقت واقعية « بلزاك » مع طبيعة « زولا » ومن سار على نهجهما ، وتلاقى هؤلاء في نفس هذه المعاني مع الوجودية والواقعية الاشتراكية الجديدة . كما شرحنا في فلسفة المذهبين الأخيرين فيما سبق (٢) ، على أن بين هذين المذهبين الأخيرين فروقاً في النواحي الاجتماعية وفي الأسس الفلسفية التي قد أوجزنا فيها القول كذلك حين تعرضنا لفلسفة الجمال في النقد الحديث (٣) .

ثم إن بين الواقعية الأوروبية والواقعية الاشتراكية المادية فرقاً هاماً آخر : هو أن الواقعية الجديدة لا توغل في وصف الشر ، وتنتصر للخير ، وتوجه الأحداث بحيث تنتصر الحياة على العدم ، ويغلب الخير الشر ، وتسير الإنسانية إلى التقدم حتى لو أدى ذلك إلى تزييف الموقف ، على حين تعنى الواقعية الأوروبية والوجودية معاً بوصف الموقف كما هو ، على أن تختار جانب انتصار الحياة ، بالإيحاء لا بالتزييف ، تاركة للقارئ استنتاج ما يرى من خلال التجربة الإنسانية الصادقة المبررة ، مع قصد أصحابها إلى التنفير من الشر عن طريق وصفه الصادق . وعلى ما بين هذه المذاهب من قاسم مشترك في أسسها ، توجد مع ذلك بينها فروق فنية ، تبعاً لنزعتها الفلسفية ، وسنشير إلى هذه الفروق حين نتحدث في النواحي الفنية للقصة في هذا الفصل بعد قليل .

(١) انظر :

F. C. Green : French Novelists, Vol. I, p. 219-222.

(٢) انظر ص ٣٦٠ وما يليها من هذا الكتاب .

(٣) انظر الفصل الأول من الباب الثالث من هذا الكتاب .

وبذلك نشأت قصص التحليل لأدق الجوانب النفسية في صلتها بالناس والجماعات في عصر وموقف معينين . ولكنها لم تصور النفسية الأرستقراطية كما هي الحال في قصة « أميرة كليف » السابقة (١) . وإنما تناولت نفسيات الأفراد من الجمهور وسواد الشعب . وقد راج هذا الاتجاه في الأدب الرومى منذ النصف الثانى من القرن التاسع عشر ، وافتن القاصون فيه . فأنثروا في نواحي التحليل النفسى في القصص الأوروبية . وفي هذا التقدم النفسى للقصة — بعد تقدمها الاجتماعى — يقول « دستوفسكى » (١٨٢١ — ١٨٨١) متحدثاً عن قصص معاصره « تولستوى » Tolstoi لقد قام « الكونت تولستوى » بعمل إنسانى هائل في تحليل النفس البشرية ، فبرهن لنا على أى الداء خبيء في الإنسانية ، وأنه أعمق كثيراً مما يعتقده الأطباء وعلماء الاجتماع ، وأن جذوره غائصة متمكنة ، لا في نظام اجتماعى معين ، ولكنه في النفس الإنسانية ، في « ذات » الإنسان . فلا يصح نشدان السلام في الإصلاحات الاجتماعية والحكومية ، ولكن في تجديد الإنسانية نفسها ، وفي نشر الإحسان والتسامح (٢) وعلى هذا النحو ظلت القصص النفسية والاجتماعية هي التى تشغل أكثر المفكرين من القاصين في القرن العشرين (٣) .

ثم كان اتجاه آخر حديث في القصة ، حين لا يعتمد القاص إلى درس المشكلات الاجتماعية والمسائل النفسية العادية فحسب ، بل يرمى كذلك إلى جلاء حالات نفسية خاصة ، أو إلى الإفضاء بآراء ذاتية تمس أعماق النفس التى يصعب على اللغة الإحاطة بها ، وهذه الآراء تخص حقائق كثيرة تقوم على حدود ما بين الوعى واللاشعور ، واليقظة والنوم ، والعقل والجنون ، وما إلى ذلك من المشاعر العجيبة التى لا توصف إلا عن طريق الإيحاء بها ، وذلك بإثارة صور خيالية تثير المشاعر وتوحى بالحالات الغامضة الخبيثة في أعماق النفس . وفي هذه القصص يصبح الخيال وسيلة من وسائل دراسة الإنسان والتعمق في أسراره ، ويستعان فيها بالعناصر العجيبة ، وقد يستعان بالأساطير ، لا على أنها من العقائد أو من قوى الغيب كما كانت في العصور السابقة قبل القرن التاسع

(١) انظر هذا الكتاب ص ٤٧٨ — ٤٧٩ .

(٢) انظر :

M. Hofmann : Histoire de la Littérature Russe, p. 498-501

(٣) انظر : 50 Années de Découvertes, 1950, p. 42-80.

وسنود إلى الاستشهاد بقصص هذه الفترة في الأفكار والنواحي الفنية بعد قليل في هذا الفصل .

عشر ، ولكن لأنها إطار عام يساعد على تصور الحالات الخاصة والإيحاء بحقيقتها (١) . ولا شك أن عناصر الإيحاء الخيالية السابقة عناصر شعرية خالصة ، تصير بها القصص بوساطة بين القصة الخالصة والشعر . وتبعد بها القصة عن معناها الواقعي والاجتماعي الذي سبق أن شرحناه . ولكنها مع ذلك تظل وسيلة من وسائل استجلاء حقائق خاصة عن طريق الإيحاء والرمز (٢) . وقد ساعدت بحوث فلاسفة النفس والاجتماع على انطلاق الكتاب في هذا الميدان بعد أن اتسعت جوانبه وتجددت معاملته ، وعلى رأس هؤلاء الباحثين « فرويد » في تحليله للعقد الغريزية ، وكشفه عن عالم اللاشعور ، و « برجسون » في شروحه للحد من المصادر مباشرة عن الشعور ، و « ليفي برون » Lévy-Bruhl في كشفه عن عقلية ما قبل المنطق عند الفطريين . فلم يقنع كثير من الكتاب ببقائهم في نطاق التجارب الضيق ، بل انطلقوا في عالم المتناقضات النفسية القوية المثيرة ، عالم مغلق زاخر ببواعث الضيق والقلق في الحياة (٣) الحديثة ، مؤمنين بأن الأسرار النفسية وألغاز الوجود لم تنته بتقدم العلم ، بل اكتسبت جلالات ورهبة باتساع ميادينها :

(١) انظر كتابي : الرومانتيكية ص ١٦٦ - ١٦٧ - والمراجع المبينة به - وانظر كذلك نفس المرجع الفصل الثالث من الباب الثاني .

(٢) يكفى أن نشير هنا إلى قصة الكاتب الإيرلندي « جيمس جويس » James Joyces (١٨٨٢ - ١٩٤١) وعنوانها « يوليسيس » Ulysses وقد نشرت عام ١٩٢٢ ، وفيها خلاصة وافية لكل ما عناه الفكر بين الحربين العالميتين ، وموجز ما انتهى إليه التحليل لطوية النفس الإنسانية . والحديث النفس فيها يكشف عن صدق التجارب الإنسانية المضطربة في الفكر المكبوت . وينظر المؤلف بين حوادث قصته التي تدور في إيرلندا ، وبين حوادث الأوديسيا (انظر هامش ص ٨٥ وما يليها من هذا الكتاب) وحوادث القصة لا يسودها المنطق ولكن هدفها الإيحاء والرمز . وتدور في أقل من يوم . والحوادث تملأ لتأملات نفسية يصعب تحديدها والإفصاء بها لدقتها . وفي أواخرها يتعارف البطلان : « بلوم Bloom » و « ستيفن Stphesn » أن الثاني ابن الأول (انظر « يوليس » الأب وابنه « تليماك » في « الأوديسيا ») . وهذه « الأوديسيا » الحديثة تنتهي بأفكار في الزمن والحياة والإنسان ، ثم تختتم بحديث نفسي طويل لامرأة بلوم التي استيقظت من نومها ووجدت زوجها قد تأخر عنها في عودته من يومه ، ويتبين من الحديث أنها « بيلوب » غير الوفية . هذا ولا بد من الرجوع إلى الأصل الإنجليزي ، ثم إلى : M. Stuart Gilbert : James Joyce's Ulysses للوقوف على فلسفة المؤلف كاملة وعلى معاني رموزه الأسطورية .

(٣) لهذا بلأ « السرياليون » في قصصهم ، مثل قصة « نادجا » لأندريه بريتون . ويضيق المقام هنا عن التعليق عليها وعلى فلسفتها ، وكذا في بعض مسرحيات الوجوديين وقصصهم . وسنتناولها في أسهاب في الفصل الأخير ، وانظر هذا الكتاب ص ٣٩٥ - ٤١٢ .

والكتاب الذي يضرب به المثل في هذه الاتجاهات في الآداب الحديثة هو الكاتب التشيكي الذي يكتب بالألمانية Franz Kafka (١٨٨٣ - ١٩٢٤) مثلاً في قصته : « المخ » Die Verwandlung =

ولم يعد للمخاطرات القديمة - في عالم السحر والأساطير والأشباح - مجال في الاعتقاد بها بوصفها حقائق أو قوى غيبية . فغدت فطرية ساذجة ، بعد أن نهض العلم ، وتفرغ الإنسان لحل مشكلاته بالتفكير فيها في حدود عالمه الإنساني ، في العلم والفن على سواء .

ولكن تقدم العلم والتفكير ساعدا على وجود مخاطرات أخرى أكثر واقعية تتصارع فيها قوى الخير والشر ، في التعقيد والحل ، والعلم هو عماد القوتين معاً . وذلك في القصص « البوليسية » التي أتت بعد قصص المخاطرات القديمة فيما تثير من قلق وضيق ، وبما تخلق من ألغاز في الأشياء العادية اليومية : فقد يمكن الموت فيما يتخيله الضحية قلماً وهو خنجر صغير ، أو حبلاً ، وهو ثعبان . وفي هذا تنشر حوادث - القصة البوليسية نوعاً من الغموض السحري يهيج التفكير وينتظر الحل الأكيد ، إذ أن القارئ على ثقة بأن هذه الألغاز واقعية إنسانية ، وأن شريراً ابتدعها . وسهتدى إلى حلها إنسان خير أقدر منه ، يغلبه فيها على أمره ، ألا وهو رجل الشرطة المكلف بتتبع الجاني في القصة « البوليسية » . وهي القصة التي قامت على أنقاض قصص المخاطرات القديمة وعجائبها . ومشكلاتها إنسانية تتفق وما انتهى إليه العصر الحديث في مفهوم القصة (١) بعامه ، وهو أنها تجربة إنسانية يصور فيها القاص مظهرًا من مظاهر

= والحديث فيها واقعي في تفاصيله ، ولكنه خيالي يحاكي فيقاله « جريجوار » يعمل لحساب منزل تجاري ، في أسفار يقوم بها لذلك الغرض . وهو عماد أسرته الوحيد بعد افلاس والده ، يشعر بسعادة تامة إذ يوفر لأخته بمله ما به تواصل دراستها الموسيقية . وذات ليلة اضطرب في مضجعه بأحلام مروعة ثقيلة ، وجد نفسه في آخرها قد مسخ حشرة كبيرة ، دون أن يغير هذا المسخ ما بنفسه من تطلع إلى عمل الخير واستجابة لدواعي العطف . وقد انزل عن أقاربه وأهله تحت سريريه بعد أن اكتشف ما يثيره منظره في نفوسهم من نفور ، وظل يتفدى بالفضلات ، ويتجنبه الناس جميعاً إلا خادمه قروية هرمة كانت تنظفه بقشر التفاح . وتحديثه كأنه لم يحدث له مسخ . ولم يكن يبرح « جريجوار » غيباً ، ولكنه ذات ليلة سمع أخته تعرف قتل من تحت سريريه إلى خارج الحجرة حيث كانت الأسرة مجتمعة . وعلى مرآة أبدي كل العالم امتعاضه وتنفوره ، ورماء والده بتفاحة قصمت ظهره . فرجع موجعاً يموت في بطنه في نخبه . وحين كنست الخادم في الصباح قالت : « أيها الحيوان المسكين ، لقد استرحت من العذاب » .

وفي هذه القصة يمتزج العطف واليأس ، ويوحى المنصر العجيب (المسخ) بروعة وضجر يمسان حقائق الحياة اليومية . وفيها وصف حالة نفسية فريدة عن طريق الرمز والواقع في وقت مآ .
(قارنها بمعنى المسخ في الملامح والقصص القديمة ص ٤٦٨ - ٤٦٩ من هذا الكتاب) .

(١) انظر :

Thomace Narcejac : Esthétique du Roman policier, Chap. IV.

الحياة ، تتمثل فيه دراسة إنسانية للجوانب النفسية في مجتمع وبلد خاصين ، وتتكشف هذه الجوانب بتأثير حوادث تساق على نحو مقنع يبررها ويجلوها ، وتؤثر الحوادث في الجوانب الإنسانية العميقة وتتأثر بها ، ولكن التحليل النفسي ضئيل ، عادة ، في القصص البوليسية . وغالباً ما يكون لا وجود له . فهي تعتمد على الأحداث . ولذا كانت من هذا الجانب أقل في المرتبة الفنية . ومنزلتها الأدبية لهذا السبب أقل كثيراً من أجناس القصة الحديثة الأخرى .

وبهذا المفهوم الواقعي لأجناس القصة في العصر الحديث ، صارت القصة أعظم الأجناس الأدبية خطراً ، وأخطرها بالآراء الفلسفية الاجتماعية والنفسية ، وأمسها بمشكلات الإنسان وعصره . وفيها يصور الإنسان ، لا على أنه نموذج عام يصلح لكل عصر وبيئة ، ولكن على أنه مخلوق حي ذو جوانب نفسية متعددة ، يواجه موقفاً خاصاً (١) . وليست القصة الحديثة تقريراً عن التجربة ، ولكنها تصوير حي للتجربة ، يوحى بمعان إنسانية ونفسية عامة تتراءى من خلال الموقف الخاص . وهذا لا تفقد قيمتها الإنسانية لمعالجتها موقفاً إنسانياً قد ينتهي خطره ، أو قد لا يهم أولاً قوماً يمتون إلى القارئ بصلة ، بل إن معانيها الإنسانية تتضح ويعظم خطرها كلما تعمق الكاتب في معالجة المشكلات والجوانب النفسية ، وفي تخصيصها بالمواقف الذي يعالجه والفترة التي يتناولها فيها :

وقد تتبعنا أطوار القصة في الآداب الغربية ، لنبين كيف نمت بنمو الحضارة وتقدم الفكر ، وأصبحت الآن قوة إنسانية خطيرة الشأن وأوسع ميادين الأدب وأجلها أثراً . وقد آن أن نوجز القول في نشأة القصة الحديثة في الأدب عندنا .

٢ - تطور مفهوم القصة في الأدب العربي :

لم يكن للقصة قبل العصر الحديث عندنا شأن يذكر ، بل كان لها مفهوم خاص لم ينض بها ، ولم يجعلها ذات رسالة اجتماعية وإنسانية .

(١) انظر :

Ludwign Lewisohn : Psychologie de la littérature Américaine. P. 186-187.

F. S. Green, op. cit. vol. I, p. VI.

وكذا :

ونتحدث هنا عن مفهوم القصة غير القصيرة في معناها الحديث بامة ، وسنعود إلى تفصيل القول في جوانبها الفنية بعد قليل .

ولابد أنه كانت للعرب حكايات يتلهون بها ويسمرون ، ولو أنا عددنا مثل هذه الحكايات قصصاً لكانت القصة أقدم صورة للأدب في العالم لأن كل الشعوب الفطرية تسمر على هذا النحو البدائي ، ولكن مثل هذه القصص إذا كانت لها دلالة شعبية ، فليست لها قيمة فنية حتى تعد جنساً أدبياً ، على أن مثال هذه الحكايات لم يتوافر لها من الرواية ما يجعلنا نحفل بها هنا (١) .

هذا ولا نعتد بالروايات التاريخية التي تختلط فيها الحقائق بالخرافات والأساطير ، وذلك كما في الطبري في تاريخه لدول الفرس الأسطوريين ، لأن هذه الروايات كان يقصد بها التاريخ . ولم تتوافر لها الصياغة الفنية التي تجعل منها ما يشبه الملاحم ، أو القصص الملحمية ، على نحو ما فعل الفردوسي مثلاً في الشاهنامه ، متخذاً من نفس هذه الأخبار مادة للمحمته الشهيرة .

وكذلك الشأن فيما يخص القصص الغزلي ، كما في أخبار العذريين ، وغالباً ما كانت أخباراً متفرقة أو متناقضة ، يعوزها الاتساق والربط بين أحداثها وشخصياتها ، وترتيب هذه الأحداث (٢) .

على أن القصة لدى العرب لم تكن من جوهر الأدب — كالشعر والخطابة والرسائل مثلاً — ولذلك كانت ميدان الوعاظ ، وكتاب السير والوصايا ، والسهام ، يوردونها شواهد قصيرة على وصاياهم وما يذكرون من حكم أو يسوقون في أسماهم ومجالسهم . وقد يكون لهذا صلة بنبوغ كثير من مسلمي إيران في القصص والمواعظ العربية ممن كانوا يجيدون اللغتين فيما يروى الجاحظ ، مثل الخطباء القاصين من أسرة

(١) مما يروى من هذه الحكايات — ولا شك أن مصنوع — قصة خنافر الحميري وما كان من إرشاد صاحبه من الجن له إلى الإسلام ، وكذا حديث النسوة اللاتي أشرن على ابنة ملك من ملوك حير بالزواج ، ووصفن لها محاسن الزوج ، وكحديث زبراء الكاهنة من مولدات العرب ، أنذرت بني رثام من قضاة بشارة عليهم ، فلم ينتصحوها ، فأغار عليهم الأعداء ، ثم استعدت عجوز منهم — تسمى « خويلة » — ابن اختها ، فخرج في منسر من قومه وانتقم لها . (الأمل طبعة دار الكتب ، ج ١ صفحات ٨٠ ، ١٢٦ ، ١٣٤) .

(٢) راجع كتابي : الحياة الماطفية ، الفصل الثاني من الباب الأول .

الرقاشي ، ومثل موسى الأسواري . وكانوا يفيدون في قصصهم من اطلاعهم على كتب الشاهنامة (١) .

وحسبنا أن نوجز القول هنا في عيون الأدب (٢) العربي التي تمت بصلة للقصة في فنها وغرضها . وهي قسمان : مترجم دخيل ، وعربي أصيل . ونذكر من النوع الأول : كليلة ودمنة ، ثم ألف ليلة وليلة ، ومن النوع الثاني نعرف بالمقامات ، ورسالة الغفران ، وحي ابن يقظان .

١ - فن النوع الأول - أي المترجم الدخيل - قصص كليلة ودمنة ، وهي من جنس القصص على لسان الحيوان أو الخرافة . ولم يكن للعرب - سوى كليلة ودمنة - قصص على لسان الحيوان ويمكن أن يقال - إجمالاً - إنها كانت إما قطرية أسطورية تشرح ما سار بين الناس من أمثال (٣) ، وإما مأخوذة من كتب العهد القديم (٤) ، وما عدا هذين فتأخر عن كليلة ودمنة وتأثر به ، كما في بعض قصص الحيوان في الجاحظ (٥) .

(١) ومن أخبار الشاهنامة أو سير الملوك الفارسية ما تسرب إلى جزيرة العرب في الجاهلية ، كالقصص التي كان يحكيها النضر بن الحارث عن رسم واستديار يصرف بها الناس عن الرسول ، وفيه نزلت آية : « ومن الناس من يشترى لهُ الحديث ليضل عن سبيل الله » - وانظر بعد ذلك : الجاحظ : البيان والتبيين ج ١ ص ٢٧٤ - ٢٨٤ .

ولذا أغفلنا القصص والملاحم الشعبية التي أخذت من قيام العرب القدامى وسير أبطلهم ، ولكنها صيغت باللغة العامية في المصور الوسطى ، كقصة الزير سالم وهي قصة مهلهل بن ربيعة في حرب البسوس ، وقصة عترة ، هذا مع اعتقادنا أن هذه الملاحم الشعبية دلالة اجتماعية وقيمة شعبية (فولكلورية) كبيرة .

(٢) قصص الحيوان Fable معروفة من قديم في الأدب اليوناني ، ثم عرفت في الآداب الأوروبية . ومن أقدم من يمثلها في الأدب اليوناني « ايسوبوس » الذي عاش في القرن الثالث قبل الميلاد . ولم نذكر قصص الحيوان في تطور القصة في الأدب العربي ، لأن هذا الجنس لم يترك أثراً كبيراً في تطورها ، ولأنه في العصر الحديث ليس له كبير شأن فيما عدا أدب الأطفال ، أنظر :

I. De Trigon : Histoire de la littérature Enfantine, p. 21-22, 128

(٣) كما في جميع الأمثال الليداني الذي يشرح أصل الأمثال بخرافات كانت سائدة لعصرها .

(٤) كما في الحكايات المروية عن النضر الحارث ، كما في قصة الحمامة والغراب في سفينة نوح - (انظر الجاحظ : الحيوان ج ٢ ص ٣٢٠ - ٣٢٤) والقصة في سفر التكوين (صالح ٨ آية ٦ - ١٢ - انظر الدكتور عبد الرزاق حميدة : قصص الحيوان في الأدب العربي ص ٦٤ - ٦٥) .

(٥) مثلاً في قصة البازي والديك التي يضر بها « المورياني » بللسائه (انظر الجاحظ : الحيوان ج ٢ ص ٣٦٠ - ٣٦٣ تحقيق الأستاذ عبد السلام هرون) .

ولكن كتاب كليلة ودمنة ذو طابع خلقى وفى انفرده ، ولذا كان سبباً فى خلق جنس أدبى جديد فى اللغة العربية ، قصد فيه إلى تعليم الملوك كيف يحكمون ، والرعية كيف يطيعون . وذلك على لسان الحيوان ، ليكون الجد فى صورة متعة تجتذب إليها العامة ، ويلهوها الخاصة . ومن المقطوع به الآن أن الكتاب مترجم عن اللغة البهلوية ، وهو فيها مترجم عن أصل هندى . وكان للديلة ودمنة تأثير كبير فى الأدب العربى . فقد كانت له ترجمات كثيرة فى العصر العباسى لم تصل إلينا . ونظم كذلك شعراً . ونظم سهل بن هرون على منواله كتاباً سماه « ثلثة وعفراء » . ونظمه أخيراً ابن الهبارية (١) (المتوفى عام ٤٠٥ هـ) .

ومن نسج على منوال كليلة ودمنة إخوان الصفاء فى محاكاة الإنسان والحيوان أمام ملك الجان ، فى مرافعة بين الخصمين بث فيها إخوان الصفا آراءهم فى الإنسان والحيوان ، وأفكارهم الفلسفية العامة (٢) .

٢- وكذلك « ألف ليلة وليلة » ، وهى تشبه فى أصلها كتاب كليلة ودمنة السابق ، لأنها ترجع إلى أصل فارسى يسمى : « هزارافسانه (٣) » ، وهذا الأخير متأثر - فى أصله وقالبه العام - بالقصص الهندى ، كما تدل على ذلك طريقة التقديم لكثير من القصص بالتساؤل على نحو ما فى كليلة ودمنة ، ثم تداخل القصص فى كلا الكتابين ، إذ أن كل قصة رئيسية تحوى قصصاً عديدة ، وكل قصة من هذه القصص الفرعية قد تحتوى على قصة أو أكثر متفرعة منها كذلك ويتبع ذلك دخول شخصيات جديدة ، إذا كانت القصة لأشخاص من الناس ، أو دخول حيوانات كذلك ، بدون انقطاع ولأدنى مناسبة (٤) . ثم إن فى « ألف ليلة وليلة » - وخاصة فى مقدمتها - كثيراً من قصص الحيوان التى تشبه نظيراتها فى « كليلة ودمنة » .

وقصص « ألف ليلة وليلة » مدونة فى عصور مختلفة . ومن المقطوع به أن الكتاب كان معروفاً بين المسلمين قبل منتصف القرن العاشر الميلادى ، وفى الكتاب قصص

(١) انظر كتابي : الأدب المقارن ص ٨٩ - ٩١ والمراجع المبينة به .

(٢) انظر رسائل إخوان الصفاء طبعة القاهرة سنة ١٩٢٨ م ج ٣ ص ١٧٣ - ٣١٧ .

(٣) انظر القهرست لابن النديم طبعة فلوجل ص ٣٠٤ ، وكذا المسمودى : مروج الذهب طبعة القاهرة

١٣٤٦ هـ ١ ص ٣٨٦ .

(٤) انظر دائرة المعارف الإسلامية مادة « ألف ليلة وليلة » .

شعبية متأثرة بآداب (١) شتى ، على أنه محتمل أن يكون في بعض قصص ألف ليلة وليلة تأثير يوناني (٢) .

وهي تختلف عن « كلبلة ودمنة » - على الرغم من وحدتها في المصدر - في أنها ليست لها غاية خلقية - كما في « كلبلة ودمنة » بل هي زاخرة بالخيال والمخاطرات وعالم السحر والعجائب . والرابطة بين حوادثها مصطنعة ، تمتد - عن طريق التساؤل - في الزمن الذي محل فيه القاص حكايته متتابعة كما يشاء (٣) . وقد كان لهذه القصص تأثير عظيم في الآداب الأوروبية منذ عرفتها في القرن الثامن عشر الميلادي (٤) .

٣- ومن النوع الثاني - أى القصص العربي الأصيل - المقامات : والمقامة في الأصل معناها المجلس . ثم أطلقت على ما يحكى في جلسة من الجلسات على شكل قصة تحتوي غالباً على مخاطرات يرويها راو عن بطل يقوم بهذه المخاطرات . وقد يكون هذا البطل شجاعاً يقتحم أخطاراً وينتصر فيها (٥) ، وقد يكون ناقداً اجتماعياً أو سياسياً (٦) وقد يكون فقيهاً متضلعا في مسائل الدين ، أو في مسائل اللغة (٧) ، ولكنه غالباً

(١) انظر المرجع السابق وكذا :

Angel gonzalez Palencia : Histora de la literatura Arabigo Espanola, 340-342.

(٢) مثل قصة السندباد البحري ومخاطراته في الجزر المهجورة المسكونة بالوحش في العين الواحدة ، وبالخلوقات العجيبة . ثم نجاته منها بأعاجيب ، وفوزه بالثراء الطائل . في القصة شبه كبير - في بعض مواضعها - بملحمة الأوديسيا لهوميروس ، مما يفترض وجود ترجمة عربية لها استفاد منها الواضع للقصة .
انظر :

(٣) انظر :

Laffon-Bompiani : Dictionnaire des Oeuvres IV, p. 726-727.

E. M. Foster : Aspects of the Novel, p. 27.

(٤) المرجع الاسياني السابق ص ٣٤٢ - ٣٤٦ ، وكذا دائرة المعارف الإسلامية نفس الموضوع ثم مرجع

لافون بومبياني السابق ، نفس الموضوع .

(٥) مثل المقامة البشرية ، وفيها ينتصر بشر بن هوانة على الأسد مخاطراته ، ثم على الحية ، كى يحوز إعجاب عمه فيتزوج إبنته ، ولكن يهزم أخيراً أمام قتي في مقامات بديع الزمان ص ٢٥٢ ، ٢٥٦ طبعة بيروت) .

(٦) انظر مقامات الحريري : المقامة التاسعة ، والمقامة الأربعين ، والمقامة الخامسة والأربعين ، والمقامة الخمسين ، وكذا المقامة الثانية والثلاثين من مقامات بديع الزمان .

(٧) مقامات الحريري ، مقامة ٣ ، ٣٢ ، ومقامات الهمداني مقامة ٥ ، ٣٨ ، ثم المقامة القريضية والدرقية .

متسول ، ماکر ، ولوع بالملذات ، مستهتر ، يمتثل للحصول على المال ممن يخدمهم ، وهو دائماً أديب يجيد الأسلوب عن بديهة وارتجال . وفي المقامات وصف عام للعادات والتقاليد التي تسود الطبقات الوسطى والدنيا في كثير من المجتمعات الإسلامية . وكان يمكن أن يصبح هذا الجنس أخصب جنس أدبي في العربية . وأن يقوم مقام القصة والمسرحية في الآداب الغربية ، لولا أنه انحرف عن نقد العادات والتقاليد والقضايا العامة إلى المماحكات اللفظية والألغاز اللغوية ، والأسلوب المتكلف الزاخر بالحلى اللفظية التي لا تعود على المعنى بطائل يذكر .

وأول من اخترع المقامات ، وأعطاهما هذا الإسم في العربية ، هو بديع الزمان الهمداني المتوفى عام ٣٩٨هـ (١٠٠٧ - ١٠٠٨ م) . ونعتقد أن الحريري (القاسم ابن علي بن محمد بن عثمان ١٠٥٥ - ١١٣٢ م) قد خطا بهذا الجنس الأدبي خطوات لم يبلغ فيها شأوه أحد من الذين قلده قبل عصرنا الحديث ، لا في الأسلوب ، ولكن في النضج القصصي . فشخصية «أبي زيد السروجي» تتكرر في مقامات مختلفة لتكشف عن جوانب نفسية مختلفة . وهذا نوع من التحليل النفسي يقرب من النضج الفني في القصص . فبطل المقامات الحريرية السابق يفوق أبا الفتح في جلاء جوانبه النفسية أمام القارئ . وأبو الفتح (بطل أكثر مقامات بديع الزمان) هو الرائد الأول لهذا الجنس الأدبي . وكلا البطلين - في مقامات البديع والحريري - من بيئة اجتماعية دنيا ، يصف من خلال حيله عاداتها وتقاليدها (١) .

٤ - ومن النوع الثاني كذلك رسالة الغفران التي ألفها «أبو العلاء المعري» (المتوفى عام ٤٤٩هـ ١٠٥٩ م) - فهي رحلة تخيلها أبو العلاء في الجنة ، وفي الموقف ، وفي النار ، ليحل في عالم خياله مسائل ومشكلات ضاق بها في عالم واقعه ، من العقاب والثواب ، والغفران أو عدم الغفران . مع كثير من المسائل الأدبية واللغوية التي يوردها مورد الساخر تارة ، والناقد اللغوي المتبحر تارة أخرى . وليس العالم الغيبي فيها إلا

(١) نعتقد أن المقامات قد أثرت في قصص الشطار الأسبانية (انظر ص ٤٧٦ - ٤٧٩ وهامشها من هذا الكتاب) ثم في القصص الغربية على أثرها ، ولما يبحث هذا الموضوع في الأدب المقارن حتى اليوم ، انظر

A. C. Palencia, op. cit. p. 134-341

وكذا كتابي : الأدب المقارن ص ٢٢٣ - ٢٢٨ .

قابلاً عاماً لا رمزية فيه ، لعب فيه خيال أبي العلاء دوراً فريداً في الأدب العربي ،
وبه اكتسبت الرسالة طابع قصص المخاطرات الغيبية الذهنية (١) .

هـ - وأخيراً نذكر هنا قصة حي بن يقظان لابن طفيل (١١١٠ هـ - ١١٨٦ م) -
وموجز القصة أن في جزيرة مهجورة من جزر الهند دون خط الاستواء ، نشأ طفل
لا يعرف أباً ولا أمّاً ، يسمى حي بن يقظان ، قربته غزالة حسبته ولدها المفقود . وكبر
الطفل . وكان ذا موهبة فذة ، فلحظ وفكر . فاهتدى إلى أفكار كثيرة طبيعية . أو
تمت بصلة إلى ما وراء الطبيعة . ثم اهتدى بالفعل كذلك إلى ما اهتدى إليه الفلاسفة
الإشراقيون من الفناء في الله عن طريق الوجد والهيام في معناهما الصوفي (٢) . وحاول
بهذا الوجد أن يرحل من هذا العالم . في حين أتى إلى نفس الجزيرة متصوف آخر
يقال له « أسال » ، كان في جزيرة أخرى يعبد الله على دين أهلها السماوي . فأراد أن
يعزل ويتصوف في الجزيرة التي فيها حي بن يقظان ، لاعتقاده أنها خالية من السكان .
ولكنه التقى فيها بحي بن يقظان ، فتعارفا . وعلمه « أسال » اللغة ، ولم يكن من قبل
يعرف عنها شيئاً ، ثم الشرائع السماوية . ثم قاده إلى الجزيرة المجاورة التي أتى منها ،
محاولاً معاً أن يهدي أهلها إلى الحقائق الكبرى التي وصل إليها عن طريق الإشراق
الروحي (وهي قضايا الصوفية من المسلمين) (٣) . فلم يفلح . فافتنعا بأن هذه الحقائق
الكبرى لا سبيل لها إلى قلوب العامة . فنصحا هؤلاء العامة بالثبوت على دين الآباء
ورجعا إلى جزيرة حي بن يقظان ، ليتعبدا على طريقتهما حتى الرحيل من دار الشر والبؤس .
وفي قصة « حي بن يقظان » جوانب نضج قصصي في الشرح والتبرير والإقناع ،
على الرغم من أن القالب القصصي فيها ليس سوى تعلقة لذكر الآراء الفلسفية الكثيرة
المنبثة في النص . وبراعة المؤلف تتجلى في مزجه الآراء الفلسفية الدقيقة بالقصص
الشعبي ، وفي جهده لتبرير تلك الآراء منطقياً وفنياً . ولهذا عدها كثير من النقاد خير
قصة في العصور الوسطى جميعاً . ويعترف ابن طفيل في مقدمته أنه متأثر في قصته

(١) فأشبهت بذلك « الكوميديا الإلمية » لدانته ، وإن ظلت بينهما فروق كثيرة لا مجال لتفصيلها ،
وربما تأثر أبو العلاء بما تأثر به قطعاً « دانته » من قصة الإسراء والمعراج ، أو قصة رحلة « أردة ويراف »
إلى الجنة والجحيم في الأدب الإيراني القديم ، وفيها شبه من حكايات الإسراء والمعراج ، انظر كتاب : الأدب
المقارن ص ٢٢٠ - ٢٢١ .

(٢) وكلاهما مرادف للجنون في معناه الصوفي ، انظر كتاب : الحياة العاطفية .

(٣) انظر موجزاً لها في المرجع السابق ، « الباب الثالث » .

بفلسفة ابن سينا (١) ، ولكن أصالته في القصة لا يتطرق إليها شك . فظلت قصته بذلك فريدة في القصص العربي ، على الرغم من طابعها التجريدي الفلسفي (٢) .

ويمكن أن يقال بعامية إن القصص — فلسفياً كان أم غير فلسفي — لم يلعب دوراً كبيراً في الأدب العربي في تصوير قوى الإنسان وصراعاها مع ما يعوقها من القوى الغيبية أو البشرية أو الطبيعية ، في صورة موضوعية فنية ، يتوجه فيها الكاتب إلى — الجمهور لتأييد قضية عامة من القضايا الاجتماعية أو الفلسفية أو تفنيدها . وهذا فارق جوهرى بين الأدب العربي والآداب الغربية عامة ، بل يكاد يكون فارقاً كذلك بين الآداب السامية والآرية . إذ أفاد الفرس من قصص القرآن . ومن قصصهم الأسطوري . في نظم الملحمي ، وبرعوا في القصص الفلسفية على نحو لم يعرفه العرب .

ولسنا بصدد الإفاضة في الأسباب التي أدت إلى فقر الأدب العربي في هذه الأجناس الأدبية ، حتى إن نقاد العرب القدامى لم يحاولوا نقد ما وجد لديهم من قصص : كقصص كليلة ودمنة ، والمقامات مثلاً ، لتوجيهها والهوض بها ، بل عدوها أجناساً أدبية دخيلة ، ولم يفتنوا إلى ما قد يكون لها من أثر اجتماعي أو فردى .

وقد يكون للجنس السامي وخصائصه — من حيث هو جنس — أثر ذلك ؛ على ما يرى « تين » في نظريته (٣) . ولكن أثر الجنس قد تغطي عليه آثار الثقافات الأخرى ، لو أن العرب توثقت صلتهم بآداب اليونان كما توثقت بفلسفتهم .

وقد يكون للبيئة العربية وفقرها في المناظر العربية تأثير في بساطة الخيال وضحاياه ، وقلة الأساطير وسطحية معناها ، مما يهبط بالفكر عن التعمق و « التشخيص » في خلق القصص أو المسرحيات على نحو ما كان عند اليونان .

(١) في رسالة القدر مثلاً ، وفيها شخصية حى بن يقظان ، وهو عند ابن سينا رمز المفكر الذى تهديه الحكمة الإلهية ، انظر رسالة القدر ، لابن سينا ، طبعة ليدن ، مع شرحها بالفرنسية ، ١٨٩٩ م .

(٢) وقد أثرت قصة « حى بن يقظان » في الكاتب الأسباني بلناسار جراتيان Balnazar Gracian إلى العبرية عام ١٣٤١ م ، وترجمت كذلك إلى اللاتينية ، ومن اللاتينية إلى الإنجليزية ، وقام بهذه الترجمة جورج كيث G. Keith لتكون مرجعاً لتبعية جماعة « الكويكر » « وقد مدح القصة الفيلسوف « يينتر » ويشهد بعض النقاد بأنها أقوى ما في الأدب العربي طرافة وأصاله .

انظر : A. G. Palencia, op. cit. p. 236-237, 347-348

ثم قاموس الأدب الأسباني السابق الذكر ص ٢٨٨ .

(٣) قد شرحنا هذه النظرية ونقدناها في كتابنا : الأدب المقارن ، ص ٥٦ — ٦٤ ، وانظر كذلك

هذا الكتاب ص ٣٠٦ — ٣٠٧ ، ٣١٥ — ٣١٦

على أن البيئة العربية لم تكن لها وحدة اجتماعية غير وحدة القبيلة ، مما يقعد بالخيال عن إدراك وحدة التماسك الاجتماعي وأثر الأحداث فيه ، وهو أساس القصص الفنية الناضجة .

ولاشك أن لتعارض الوثنية اليونانية مع الروح الإسلامية أثر في صد العرب عن الإقبال على أدب اليونان ومحاكاتهم . فتللك الوثنية كانت من نوع لم يألفه العرب ، حتى في جاهليتهم . فهي ترفع الأبطال إلى مصاف الآلهة ، وتنزل الآلهة منزلة البشر في سفاهتهم ونقائصهم وصراعتهم مع قوى الطبيعة والناس . مما كان له أثر في تنوع الخيال وعمقه ، وفي « قوة التشخيص » لدى اليونانيين . وقد نفر العرب من هذه الوثنية اليونانية لأنهم عرفوها بعد الإسلام ، ولكنهم حين نفروا منها صدوا عن الأدب الوثني الذي يحتويها . وصرفهم ذلك عن فهم نقد « أرسطو » فهما صحيحاً (١) ، كما صرفهم عن محاكاة اليونان في ملاحمهم وقصصهم ومسرحياتهم .

وقد يكون لروح القبلية التي عاش العرب في ظلها أثر في عدم التعمق في الخيال و « التشخيص » ، إذ أن هذه الروح القبلية تدفع إلى الاعتداد بالحقائق الماثورة والحوادث المروية والوقوف عندها بوصفها عماد ما يفخرون به من حسب ، فيما يخص الفرد والقبيلة تجاه الأفراد والقبائل الأخرى . زوربما صرف ذلك الشعراء عن التعمق في الخيال الذي لا يكتفى بمثل هذه الحقائق « بل يحسم مظاهر الطبيعة وأحداثها وما توحى به من أساطير .

ولا شك أن لهذا كله أثراً في النتاج الأدبي ، ومنه القصة والتمثيل ، ولكن كثيراً من العوامل السابقة كان متحققاً — على نحو ما — لدى الإيرانيين ، ولم يعقهم ذلك عن فهم القصة وعن نظم الملاحم . وفي هذا ما يجعلنا نعتقد أن للجنس أثراً في خلق الأدب الموضوعي أو توجيه الميول إلى استثماره ، إلى جانب تأثير البيئة والنظم القبلية المشار إليها . ولكن نكرر ما قلناه سابقاً من أن عامل الجنس ليس جبرياً آلياً في نتائجه ، إذ قد يحى أمام التأثير بالتيارات الفكرية العالمية ، إذا قبض لها من يستغلها من ذوى المواهب بين الشعوب . ذلك أن هؤلاء لا يخضعون دائماً لما يحيط بهم من عوامل المجتمع أو الجنس ، بل يستغلون إمكانيات البيئة ، ليكملوها ويوجهوها بما أفادوا من الآداب

(١) انظر هذا الكتاب ص ١٤٥ - ١٤٨ . وكذا : الدكتور محمد مندور : مسرحيات شوق ، القاهرة ١٩٥٦ ص ١ - ١٢ المراجع المبينة به .

الناهضة . وهذا ما دفع الأدب العربي إلى النهوض في العصر الحديث ، فنشأت فيه القصة كما نشأ فيه الأدب التمثيلي .

ولن نؤرخ هنا للقصة العربية في معناها الحديث ، وحسبنا أن نشر إلى بعض اتجاهاتها العامة : فما لا شك فيه أننا اتجهنا نحو الأدب القصصي - مسرحياً كان أو غير مسرحي - بفضل تأثيرها بالآداب الغربية في العصر الحديث ، ولكننا سرنا في هذا التأثير في أطوار متعاقبة .

فقد بدأنا هذه الأطوار متأثرين كذلك بالأجناس القصصية الماثورة في أدبنا القديم ، وبخاصة جنس المقامة ، ثم بألف ليلة وليلة ، وبالخرافات أو القصص على لسان الحيوان . وأوضح مثل للتأثر بفن « المقامة » هو « حديث عيسى بن هشام » لمحمد المولحي ، وفيه امتزج تأثير فن « المقامة » بالتأثير الغربي . ففي قصص المولحي نجد البطل والراوي عنه ، وتتوافر في أحاديثه عناية بالغة بالأسلوب ، ومخاطرات متلاحقة تربط بينها شخصية البطل الذي يتصل بشخصيات متعددة . وتلك وجوه تأثيره بالمقامة . ولكن التأثير الغربي واضح في تنوع المناظر ، وتسلسل الحكاية ، وفي لمحات من التحليل النفسي في صراع الشخصيات مع الحوادث ، ومن النقد الاجتماعي لعهد جديد تصطرع فيه القيم التقليدية مع الوعي الاجتماعي الوليد . ويكشف هذا الصراع عن جوانب من نقد العادات السائدة في الأسرة ، وفي نظم الشرطة ، وفي المحاكم الوطنية والأهلية ، وفي الحياة العامة . وينتهي الكتاب إلى وجوب الإبقاء على الصالح من القديم واقتباس المفيد من نظم الغرب . وهذه نواح لا شك أن الكاتب متأثر في إدراكها وتصويرها بالثقافة الغربية وبما أثرت في آراء المصلحين في عصره (١) .

وفي قصة « لادسياس » لشوقي تظهر عنايته بالتعبير . ثم اعتماده في تطور الحوادث تطوراً خارجياً على عنصر الزمن . وفي هذه النواحي يتجلى تأثيره بالمقامة وبألف ليلة وليلة ، ولكنه متأثر كذلك بقصص « الفروسة » السابقة الذكر (٢) . ذلك أن الأمير « حماس » المصري يتزوج من الأميرة اليونانية : « لادسياس » ، ويفقد الأمير عرشه الفرعوني . وتختطف الأميرة ، ولكن البطل يذلل العقبات جميعاً ، فيستعيد عرشه ، ويتزوج آخر الأمر بالأميرة .

(١) ويتجلى نفس هذا النوع من التأثير بالمقامة والثقافة الغربية ممّا في « لوالى سطيح » ، لحافظ إبراهيم « شيطان نناؤور » لأحمد شوقي .

(٢) انظر هذا الكتاب ص ٤٦٦ - ٤٦٨ ، ٤٦٩ - ٤٧١

وأما « الخرافة أو القصة على لسان الحيوان » ، فقد اقتصر تأثرنا بالموروث منها على اقتباس بعض الموضوعات من كليلة ودمنة أو من المأثور من قصص على لسان - العجاوات بعد كليلة ودمنة ، ولكن القالب الفني فيها متأثر دائماً بقصص الغرب ، وخاصة بقصص « لافونتين » ، مع تخلف في تقليده نشأ عن قصور من حاولوا اتخاذ هذه القصص المنظومة وسيلة لتربية النشء ، وإقرار الحكم الخلقية عن طريق فكاهي . وذلك كما في قصص « آداب العرب » لإبراهيم العرب ، وفي هذا السبيل تقدم محمد عثمان جلال خطوات في تمصيره قصص « لافونتين » في كتابه : « العيون اليواظ » التي يزعم أنه أخذها رأساً من إيسوبس .

وقد بلغ شوقي بهذا الفن أقصى ما تيسر له من كمال في العربية حتى اليوم . في مقطوعاته التي ساقها على لسان الحيوان . وقد عرف كيف يجارى فيها فن « لافونتين » الفرنسي ، فعرض الصور عرضاً حياً . والتزم المقابلة الكاملة في التصوير بين الحيوان - بوصفه رمزاً - وبين الناس المرموز إليهم ، وقصد فيها إلى معان خلقية متصلة بروح عصره وأحداثه ، مثل تنبيه الوعي القومي ، وحب الوطن ، وتقذ العادات الاجتماعية . وغالباً ما يصحب ذلك روح السخرية المرة أو الفكاهة اللاذعة ، وقد تطلع شوقي إلى إغناء اللغة العربية في هذا الجنس الأدبي منذ حدثته حين كان يدرس في أوروبا ، وصرح في مقدمة الطبعة الأولى لشوقياته بأنه رمى فيه إلى السير على نهج « لافونتين » (١) .

وفي الطور الثاني من ميلاد الأدب القصصي في عصرنا الحديث أخذنا - في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل العشرين - نتخلص قليلاً قليلاً من الاعتماد على التراث العربي القديم . وبدأ الوعي الفني ينمى جنس القصة من موردها الناضج في الآداب الأخرى . وقد بدأ هذا الطور بدءاً طبعياً بتعريب موضوعات القصص الغربية وتكييفها لتطابق الميول الشعبية ، أو لتساير جمهور المثقفين . وطبعي - والحالة هذه - ألا ينفصل العرب أو الكاتب العربي بدقة الترجمة أو مطابقة الأصل ، إذ لم يكن لترجمة الأمانة

(١) لا يتسع المجال هنا لضرب الأمثلة على كل ذلك والمقارنة بينها ، والنصوص عربية يتيسر الرجوع إليها . وراجع أيضاً: الدكتور محمود حامد شوكت: الفن القصصي في الأدب المصري الحديث ص ٣٧ - ٦٦ . وتكتفى هنا بذكر هذه الاقصوة على لسان الدجاج لشوقي . وفيها تتجلى خصائص فنه وغايته منها تنبيه الوعي القومي إلى خطورة الأجنبي الدخيل :

بيننا ضعاف من دجاج الريف	تخطر في بيت لها ظريف
إذ جاء هندي كبير العرف	فقسام في الباب مقام الفيف
بقول : حيا الله ذى الوجوها	ولا أراها أبداً مكروها

« قيمة آنذاك ، بل كان شأنها أن تباعد بين القصص المنقولة ومتذوقها من المعاصرين . فكان الكاتب يخلق الموضوع من جديد ، مستهدياً الأصل الأجنبي في مجموعه ، لا في تفاصيله ، مستيحاً تغيير ما يشاء ، حتى أسماء الشخصيات والأماكن ، وإضافة ما يشاء . ليغير مجال الأحداث . وما أشبه الكتاب في هذه المرحلة بالمقلدين ، تقصر مواهبهم الفنية عن الإبداع ، فيلجأون إلى متابعة خطأ من معجبون بهم من أهل الآداب الأخرى . وطبيعي أن يكون التقليد تمهيداً للخلق والابتكار . وغالباً ما كان انحراف هؤلاء المقلدين عن مراعاة الدقة في نقل الأصول التي ترجموا عنها تشويهاً لقيمها الفنية ، وقصوراً عن كشف الجوانب النفسية ، وإغراقاً في إجادة التعبير الذي لا يتصل اتصالاً وثيقاً بالفكرة أو الموقف أو الحال النفسية ، ولكنهم جاروا أذواق عصرهم ، ولقوا لديه رواجاً . ونمثل لهم هنا برفاعة رافع في ترجمته قصة : « مغامرات تلياك » للكاتب الفرنسي « فنلون » . وقد أسماهم المترجم : « وقائع الأفلاك في حوادث تلياك » ومحمد عثمان جلال في ترجمته : « بول وفرجينى » لبرناردين سان بيير ، بعنوان : « الأمانى والمنة . . . » .

وعلى رأس من نحوا هذا المنحى مصططفى لطفى المنفلوطى في قصصه الطويلة ، مثل ترجمته لقصة « بول وفرجينى » السابقة ، وأسماءها : « الفضيلة » ، ومثل ترجمته « ماجدولين » لألفونس كار ، ومثل قصصه القصيرة المقتبسة من أصولها الغربية في « النظرات » . وقد سما فيها جميعاً بالتعبير اللغوى ، ولكنه تعبير متخلف عن الوعى الفنى لهذا الجنس ، وبهذا نال هذه القصص تشويه صارت به دون الأصل . وإن كانت قد لقيت رواجاً لدى من يولعون بفخامة العبارة . وقد سار على طريقته حافظ إبراهيم في ترجمته قصة « البائسين » لفكتور هوجو .

أنتيكم أنثر فيكم . فضل	يوماً ، وأفضى بينكم بالعدل
وكل ما . عندكم حرام	على ، إلا الماء والنعام
فعاود الدجاج ده الطيش	وفتحت للديك باب العش
فجال فيه جولة المليك	يدعو لكل فرخة وديك
وبات تلك الليلة السعيدة	بتمناً بداره الجديدة
وباتت الدجاج في أمان	تحلم بالذلة والمهوان
حتى إذا تلهل الصباح	واقبست من نوره الأشباح
صاح بها صاحبها الفصيح	يقول : دام منزل المليح ،
فانتبهت من نومها المشثوم	ملعورة بصيحة الشثوم
تقول : ما تلك الشروط بيننا	غدرتنا ، والله ، غدرأ بيننا
فضحك الهندى حتى استلقى	وقال : ما هذا المسمى ؟ يا حقى ؟
حتى ملكتم السن الأرباب ؟	قد كان هذا قبل فتح الباب .

ثم نضج الوعي الأدبي ، ونهض الجمهور ثقافياً ، فتطلب الترجمة الصحيحة . وقد قام بها كثير ممن أسدوا إلى الأدب واللغة يداً عظيمة . وكان ذلك في فترة الجهود التي بذلت لظفر مصر بالاستقلال الكامل . بين الحريين العالميتين ، ونذكر من هؤلاء الدكتور طه حسين ، والدكتور عبد الرحمن بدوي ، والأستاذ عبد الرحمن صدوق ، والدكتور محمد عوض محمد . من إليهم من المعاصرين . وطبيعي أن الترجمة الصحيحة عماد الإبداع الأدبي . وسيل النضج الفني . وقد كانت هذه الترجمة في أكثرها من الآداب الغربية ، ثم من الأدب الروسي .

وقد أخذ الوعي الفني الخالق في النضج في خلال المراحل السابقة ، فشرع يخلق أدباً قصصياً يتصل بعصرنا وبيئتنا . وتقوم فيه القصة بدورها الاجتماعي الذي تقوم به في الآداب الغربية ، أو قريباً منه . وقد تأثرنا في اتجاهها العام بالكلاسيكية (١) أولاً ، ثم تأثرنا بالرومانتيكية (٢) في منهج القصص التاريخي كما يمثله « جورجى زيدان » (١٨٦١ - ١٩١٤) . ومنهجه متأثر بمنهج « ولتر سكوب » أب القصة التاريخية الرومانتيكية في أوروبا (٣) . ثم تأثرنا بالقصص التاريخية الرومانتيكية في نزعتها العاطفية القومية والوطنية ، ويمثل هذا الاتجاه الأستاذ محمد فريد أبو حديد في قصصه ، مثل قصة « زنوبيا » وقصة « المهلهل » ، والأستاذ محمد عوض في قصة « سنوحى » .

وأخيراً بدأت القصة العربية تتأثر بالاتجاهات الفلسفية والواقعية في معالجة الحقائق الكبرى أو المشكلات الاجتماعية . ونقتصر هنا على التمثيل بقصة : « أنا الشعب » لمحمد فريد أبى حديد ، وقصة الأستاذ توفيق الحكيم : « عودة الروح » ، وقصة : « الأرض » للأستاذ عبد الرحمن الشرقاوى . . . وكذا قصص الأستاذ نجيب محفوظ (٤) وسنضرب أمثلة ببعض هذه القصص حين نتحدث في النواحي الفنية في القصة ، ونوجز الآن فيها القول ، وهى تمس الحكاية في القصة ، ثم الأشخاص ، ثم الأسلوب .

(١) كان طبعياً أن تتأثر أولاً بالكلاسيكية ، لأنها مذيع محافظ ، يتناول موضوعات عامة مسألة ، من نواحيها العامة ، انظر كتابي : الرومانتيكية ص ٢ - ١٣ .

(٢) وقد تأثرنا بالرومانتيكية لا في نواحي ثورتها الاجتماعية ، إذا لم تكن البيئة مهيأة لذلك ، انظر المرجع السابق ، الباب الثانى .

(٣) لهذا المنهج انظر كتابي : الأدب المقارن ، ص ١٩٩ - ٢٠٢ .

(٤) لم نقصد هنا إلا إلى ذكر الاتجاهات العامة ، مع ذكر أمثلة عامة . وغرضنا هو التمهيد للاتجاهات الفنية بذكر لمحة عن تطور مفهومها عندنا ، كما ذكرنا تطور هذا المفهوم في الآداب الأخرى .

(٢)

الحكاية في القصة

وهي تقابل الحكاية أو الخرافة في المسرحية ، وتشبهها في أنها مجموعة أحداث مرتبة ترتيباً سببياً ، تنتهي إلى نتيجة طبيعية لهذه الأحداث . هذه الأحداث المرتبة تدور حول موضوع عام (١) ، هو التجربة الإنسانية . وقد رأينا — في حديثنا في تطور القصة — كيف صارت هذه التجربة نفسية اجتماعية ، بعد أن كانت ذات صبغة غيبية ، ونزعة أرسطراطية ومغامرات ملحمية .

وهذه التجربة الإنسانية تفرق عن التجربة الشعرية في أنها موضوعية اجتماعية بطبيعتها ، على حين تظل التجربة الشعرية ذاتية في جوهرها . فالقصص قد يذكر آراءه ويصف مشاعره في تجربة عاناها ، ولكنه لا يصفها وصفاً من ثانيا شعوره كالشاعر ، بل يخلقها خلقاً موضوعياً في عالم خاص ، فتكتسب به حينئذ طابع التبرير والإقناع (٢) .

والتجربة القصصية لا بد فيها من صدق الكاتب ، على نحو ما رأينا في صدق التجربة في الشعر . فليس ضرورياً أن يكون القاص قد عاناها بنفسه ، بل يكفي أن يلحظها ويؤمن بها (٣) . ولا بد له في القصة من أن يدرسها في واقع الحياة ، ويستقصى في ملحوظاته ما استطاع ، حتى يتيسر له الكشف عن جوانبها ، وتصويرها تصويراً فنياً صادقا . وليس له في ذلك أن يتجاوز بحال خبرته . أو يصورها ما لم يحيط به خبراً ، إذ لن يتيسر آنذاك تبرير الأحداث والحالات النفسية والقضايا الاجتماعية تبريراً موضوعياً بوقائع الحياة وحقائقها .

(١) أنظر هذا الكتاب ص ٥٧ - ٦١ .

(٢) أنظر هذا الكتاب ٣٤٨ - ٣٤٩ ، ٤٥٦ - ٤٥٨ .

(٣) هذا الكتاب ص ٣٥٥ - ٣٥٨ .

على أن الصدق - حتى عند الواقعيين - ليس معناه حكاية الواقع كما هو ، أو سرد رواية التاريخ كما حدث ، إذ الفن يستلزم - بطبعه - الاختيار بين الأحداث وترتيبها على نحو مخصص مقنع فنياً ، بحيث توحى في عالمها المصور في القصة بالقضايا التي يؤمن بها القاص ويدعو إليها . وفي هذا يتجاوز القاص الواقعي نفسه عالم الواقع كما هو . فهذا الصدق ليس مرده وقوع حوادثه التي ساقها كما هي ، ولكن مرجعه إلى سياقها على طريقته المقنعة واقعياً وفنياً (١) .

والقاص من أجل ذلك في حاجة إلى مهارة فنية يتجاوز بها مجرد سرد ما يقع . وبهذا نستطيع أن نفهم نصيحة « جورج دوهامل » لأديب قصصي ناشئ : « أو أنت صادق النية فيما تريد ؟ إذن تعلم كيف تكذب » . يقصد بالكذب براءته في سبك الأحداث المختارة من الواقع وتبريرها فنياً (٢) . ويصرح « زولا » بأن الحيدة في الفن مستحيلة وعلى القاص أن يستقى حوادث قصته من الواقع ، ولكن لابد له من التدخل بترتيبها لتبريرها فنياً ، وهو ما تظهر فيه أصالته ، بحيث يقصد من وراء عرضها إلى تغيير الواقع في المجتمع ، دون أن يخرج مع ذلك من حدودها إلى التصريح بآرائه مباشرة . ولهذا يرى « زولا » أن الواقعيين مثاليون في دعوتهم - كالرومانتيكيين - ولكنهم يسلكون إلى مثالهم طريقة تصوير الواقع على نحو مقنع بقضاياهم ، ولا يسلكون فيه سبيل الفروض والخيال كالرومانتيكيين (٣) . وحسبنا هنا أن نه جز القول في موضوع الحكاية . واختبار أحداثها ، ووحدتها الفنية ، وما يتصل بذلك من وصف البيئة ومحال الحوادث .

(١) أنظر هذا الكتاب ص ٤٨٠ - ٤٨٣ ، ٤٨٤ - ٤٨٥ .

(٢) أنظر : Ch. Lalo : Notion d'Esthétique, p. 29-30
فلا صلة بين الكذب بهذا المعنى وبين ما يحكيه نقاد العرب من أن أصدق الشعر أكذبه ، أنظر (ص ٤٥١ - ٤٥٢ من هذا الكتاب) ، وسبق أن نبه أرسطو إلى ضرورة اختيار الفنان أحداث مشرحة لتحكي ما يمكن أن يقع ، لا ما وقع فعلاً (هذا الكتاب ص ٤٦ - ٤٧) .

(٣) أنظر : E. Zola : Le Roman Experimental, p. 18-20 35-70
وفي رسالة من بلزاك الواقعي إلى جورج ساند الرومانتيكية يقول بلزاك أن مثاليته في تصوير القبح كثنائية جورج ساند في تصوير الجمال ، أنظر :

Ch. Lalo : L'Art Loin de la Vie, p. 263.

١ - أما موضوع الحكاية فى القصة ، فالحق أنه لا وجود لموضوعات نبيلة وأخرى غير نبيلة ، ومرد الأمر فى ذلك إلى الحياة ومطالبها . وجميع القصص الحديثة تدور على « معرفة الإنسان » فى نفسه ، وفى صلته بمجتمعه وأسرته .

وقد اتجه كثير من كتاب القصة الأوروبيين فى مطلع العصر الحديث إلى دراسة الإنسان فى القصة بوصفه نموذجاً لطبقة من الطبقات الاجتماعية ، أو لجيل من الأجيال ، ففيه تتجلى اتجاهاتها الفكرية ومثلها . والقصة لدى هؤلاء تاريخ للعادات والتقاليد والقضايا الاجتماعية . وكان هؤلاء يخضعون لنظرية « تين » فى قوله : « فى كل مجتمع أنواع من الناس ، وفى كل نوع أناس متشابهون فيما بينهم : يتحدثون فى أحوال ميلادهم ونشأتهم ، ويتفقون فى مصالحهم وحاجاتهم وأذواقهم وعاداتهم وثقافتهم ، كما يتفقون فى بواطنهم . فإذا رأى المرء واحداً منهم فقد رأى جميعاً . وفى كل علم ندرس نماذج مختارة لكل طبقة من طبقات هؤلاء المواطنين (١) » . ومن كبار من يمثلون هذا الاتجاه فى الآداب الغربية « بلزاك » (٢) ثم « جول رومان » Jules Romains (١٨٦٨ - ١٩٤٣) . وقد أخذ يؤرخ للحياة الباريسية والفرنسية والأوروبية فى قصص مسلسلته ، مثلاً : قصة « يوحنا كريستوف » نشرها من عام ١٩٠٤ حتى عام ١٩١٢ ، وجمعها بعد ذلك فى عشرة أجزاء ، ثم قصصه التى عنوانها « دوو الإرادة الحيرة » Les Hommes de Bonne Volonté ، وبدأ يصدرها منذ عام ١٩٣٢ فى سبع وعشرين مجلداً . وجميعها تسير على نهج تقديم الشخصيات نموذجاً لطبقاتها وبيئاتها ، وهذا الاتجاه يرجع فى أصله إلى المذهب الواقعى والطبيعى . وقد أثر به « بلزاك » ثم « جول رومان » فى كتاب القصة فى الأدب الأوروبى إلى ما يقرب من منتصف القرن العشرين (٣) . نذكر من هؤلاء القصصى الإنجليزى « أرنولد بنيت »

(١) أنظر : Francois Mauriac : Le Roman, Paris 1928, p. 38-39
وكلام « تين » مطابق لنظريته فى تأثير الجنس والبيئة ، أنظر كتابى : الأدب المقارن ، ص ٥١ - ٥٩ ، وكذا هذا الكتاب ص ٣٠٩ - ٣١٠ .
(٢) أنظر ما كتبناه فى مهج ص ٤٨١ - ٤٨٤ من هذا الكتاب .
(٣) أنظر : 50 Année de Découvertes, p. 42-43.

المتوفى عام ١٩٣١ م ، في قصصه في « المدن الخمسة » Talcs of Five Towns . وقد أصدرها عام ١٩٠٥ ، وكذا سلسلة قصصه الثلاثة المسماة : Clavhanger (١) (١٩١٠ - ١٩١٦) ، ثم الكاتب الإنجليزي الآخر « جالسورثي » Galsworthy (١٨٦٧ - ١٩٣٣) مثلاً في سلسلة قصصه التي ظهرت منذ عام ١٩٢٤ م ، وقد جعل عنوانها جميعاً : « الملهاة الحديثة » A Modern Comedy - وهي تابعة لقصصه في ملحمة أميرة « فورسيت » The Forsyte Caga التي بدأ ظهورها منذ عام ١٩٠٦ ، وفيها يؤرخ لأسرة إنجليزية برجوازية ، ويحكى من خلالها تاريخ إنجلترا منذ العصر الفكتوري إلى عهد (٢) .

ومن تابع هؤلاء في منهجهم من كتابنا الأستاذ « نجيب محفوظ » في قصتيه : « خان الخليلي » (٣) ثم « بداية ونهاية » (٤) . وهاتان القصتان تتناولان تاريخ أميرة من الطبقة الوسطى أثناء الحرب العالمية الأخيرة ثم عقبها ، وكذا في ثلاثيته : « بين القصرين » ثم « قصر الشوق » ثم « السكرية » (٥) . وهي تصور نماذج بشرية عاصرت أخطر فترة في تطور حياة مصر في العصر الحديث ما بين عام ١٩١٧ وعام ١٩٤٤ .

وخطر هذا النوع من القصص أنه يتطلب معرفة تامة للحياة الاجتماعية والسياسية في الفترة التي يؤلف لها القاص ، لا مجرد الإلمام بمظاهرها ، أو الاعتماد عن سرد روايات تاريخية في تصويرها ، وإلا جاءت الصورة مكرهة مفتعلة . ولا يصح الاعتماد في إحياء الفترة التاريخية على شيء من الخيال وخططه بالمعلومات التاريخية ، وإلا خرجت الصورة زائفة لا تكشف عن غرض الكاتب في تاريخ الفترة التي يصنفها . فينبغي أن يكون المؤلف عاش في هذه الفترة ، أو جمع دقائق الحياة فيها بنفسه كما فعل الأستاذ نجيب محفوظ في أدبنا الحديث مثلاً . ولذا كانت قصص

(١) المرجع السابق ص ٤٤ - ٤٦ تم :

E. Legouis et L. Cazamian : Histoire de la Litterature. Anglaise p. 1256-1257

(٢) المرجع السابق ١٢٥٩ - ١٢٦٠ ، ثم

50 Année de Découverte, p. 44-45

(٣) أصدرها المؤلف عام ١٩٤٦ .

(٤) أصدرها المؤلف عام ١٩٤٩ .

(٥) صدرت القصة الأولى من الثلاثية عام ١٩٥٦ ، والقصتان الأخيرتان عام ١٩٥٧ .

« جول رومان » - في الفترة التي اعتمد فيها على التاريخ وعلى خياله - دون القصص « بلزاك » التي تناولت الفترة التي عاصرها (١) .

ويتضح عيب هذا النوع من قصص إذا اقتصر على إبراز الصفات المشتركة بين الفرد وبيئته أو طبقته ، لاتخاذها نموذجاً لها ، دون النفاذ إلى خصائص الفرد التي تتميز بها عن سواه ، حتى أهل طبقته الاجتماعية نفسها . وإذا أهمل المؤلف في الكشف عن هذه الخصائص جاءت شخصياته نماذج عامة لا حياة فيها .

وأحدث من الاتجاه السابق ، في موضوع القصة ، أن يقصد المؤلف إلى الكشف عن الخصائص المميزة لكل فرد عن سواه . وفي هذا الاتجاه يسير المؤلف الأغوار النفسية للإنسان ، ومسلكه من بيئته ومجتمعه ، ومطالبه في موقف معين . « ولأول وهلة ، يبدو للمرء أن الناس جميعاً يكادون يتفقون في حركاتهم وفيما يتبادلون من ألفاظ ، وفي مواطن حبهم وبغضهم ، ولكنه إذا أخذ يدرس كلا منهم وحده عن قرب ارتسمت له صفاتهم المميزة لكل فرد منهم ، وبرز له تعارضهم في الأشياء بروزاً لا يستطيع محوه . . والكشف عما يتميز به كل قلب ، في كل فرد ، هو واجب القاص اليوم (٢) » . فلم يعد هم الكاتب القصصي محصوراً في رسم نماذج بشرية للأصول أو الطموح ، أو البخيل ، أو رجل الدين في فترة ما ، إذ أن مثل هؤلاء - إذا أدخلوا نماذج - تفسر أعمالهم كلها على هذا النمط ، كأنها محكومة بعاطفة واحدة أو نزعة واحدة . وفي هذا يتشابهون مع من سواهم ، ولكن الأمر في الفرد أكثر تعقيداً في دوافعه ، وأكثر حيوية في اتجاهاته ، حتى ليستعصى تفسير جوانبه في بساطة ويسر . فهو مخلوق من لحم ودم ، له نشأته ووراثته وأمراضه النفسية الخاصة ، قادر على القيام بكثير من أعمال الخير والشر معاً ، يتوقع المرء منه كل شيء ، ويخاف منه ويأمل فيه كل أمر . ولا يتناقض هذا الاتجاه مع قصد المؤلف إلى الكشف عن قضايا وآراء اجتماعية من خلال التصوير الدقيق لأحوال الفرد . وكما كان « بلزاك » مثالا للاتجاه الحديث الأول للقصة الذي سبق أن أشرنا

(١) أنظر :

H. Clouard : Histoire. de la Littérature. Française du Symbolisme à nos Jours, Vol. II, p. 411-418.

F. Mauriac. op. cit. p. 43-45.

(٢) أنظر :

إليه ، كان « دوستوفسكى » Dostoievsky (١٨٢١ - ١٨٨١) أول من سن الاتجاه الثانى للأدب العالمى كله (١) .

ومنهجه لا يبتعد كثيراً عن منهج الواقعيين . ذلك أنه يعتمد - إلى جانب خبرته العامة بالإنسان والمجتمع الإنسانى - على ملاحظة كل فرد فى حالاته الخاصة على حدة . فكان يجد متعة فى تتبع السائرين فى الطرقات والشوارع . حتى يبدو له أن واحداً منهم يستحق أن يكون موضوع قصة ، فيتابعه . ويستدل من حقائق ظاهرة على ما خفى منه . وعن طريق الدربة وطول المران كان حدسه - فيما لا يراه صادقاً ، كصدق فهمه لما يراه . يقول عن نفسه : « كنت مولعاً بأن ألحظ السائرين فى الشوارع وأتأمل سحنهم المجهولة ، وأبحث من هم ، وأتخيل كيف يحبون ، وما يمكن أن يكون مثار اهتمامهم فى الوجود (٢) » . « ولكن « دوستوفسكى » لا يلحظ لذات الملاحظة ، ولا تستولى عليه فى ملحوظاته فكرة سابقة يخضع الظواهر لها ، وإنما يبدأ ملحوظاته وعنده أفكار طافية ، عامة ، تنتظر البرهنة عليها من الواقع ، فيظل يبحث - فى حيدة - عن توجيه هذه الأفكار ، وذلك يجمع الحقائق عن طريق الملحوظات الصادقة التى يراها فى المجتمع ، وله بعد ذلك الأصالة فى ملء فجواتها ، وترتيبها ترتيباً موحياً بالأفكار العامة . فهو لا يعمل على إخضاع فكرنا وإكراهه ، ولكن « على إنارته » بجلاء بعض حقائق خفية عنا وهى تبهره بضوئها ، فلا يلبث أن يجعلها تتجلى - كما بدت له - من أعظم الحقائق قيمة ، بل ربما كشف فيها عن أعظم ما يمكن أن يصل إليه الفكر الإنسانى . وهى ليست حقائق تجريدية ولا خارجة عن نطاق الإنسان ، بل هى حقائق نفسية مستعصية على غير ذوى البصيرة (٣) » وقد تظل الفكرة تختمر فى نفسه سنين طويلة قبل أن يسوق الوقائع فى حكايته ، يجلوها بها فهو يقول مثلاً : « ظلت فكرة هذه القصة فى نفسى منذ ثلاث سنوات » ، كتب هذا عام ١٨٧٠ م ، يقصد قصة « الإخوة كارامازوف » التى ظهرت بعد ذلك عام ١٨٧٠ (٤) .

(١) المرجع السابق ، الفصل السادس .

(٢) أنظر : A. Gide : Dostoievsky, Paris, 1947, p. 123-124.
(٣) المرجع السابق ص ١٢٨ - ١٢٩ ، وفى هذا يقول عنه الفيلسوف نيتشه ، « أنه الوحيد الذى عرفنى شيئاً فى علم النفس » (المرجع السابق ص ١٢٧) .
(٤) نفس المرجع ص ١٢٨ - ٢٩

وواضح أن الحكاية فى وقائعها وحوادثها ، ليست لها فى ذاتها قيمة فنية . وكثيراً ما تحفل القصص النافهة بكثير من الأحداث الغريبة . والقصص « البوليسية » تحفل أكثر من غيرها بحوادث من ذلك النوع ، وهى مع ذلك فى المرتبة الثانية من الناحية الفنية . وإنما تكتسب أحداث القصة قيمتها بالطريقة التى تعرض بها ، وبما تكشف عنه هذه الطريقة الفنية من أهمية إنسانية للأحداث ، ونعرض هنا موجزين بعض المبادئ المتبعة فى هذا العرض :

١- لابد من ترتيب الأحداث ترتيباً تصير به ذات وحدة عضوية . فهى - كالمسرحية - ذات مبدأ تتكون به أسس الحكاية ، ثم تبلغ الحوادث قمة تأزمها ، ثم تصير إلى نهايتها فى الخاتمة . وهذا ما يتوافر فى القصة بعامة ، ولكنها بعد ذلك تختلف . فى وحدتها مرونة التصرف فى أحداثها - عن المسرحية . فركزها يدور حول وحدة الحدث . ويقصد بها تركيز الحقائق حول حقيقة جوهرية ، أو فكرة عامة ، أو شخصية أساسية ، تتعلق بها الحقائق والأفكار والشخصيات الأخرى . وينتج عن ذلك وحدة الاهتمام ، ووحدة الشعور بالموضوع أو الشخصية . ثم تتقدم القصة فى الحركة ، لتضاعف الشعور والاهتمام بالموضوع بعرض الحوادث ، أو بوصف صدها فى الأبعاد النفسية للشخصيات .

فثال القصص التى تظهر وحدة الحدث فيها فى شكل فكرة عامة لموضوعها قصة « أميرة كيف » السابقة الذكر (١) ، إذ موضوعها أن أميرة تحب رجلاً غير زوجها ، وتلجأ إلى زوجها نفسه لإنقاذ شرفها ، ومن ثم وحدة الحدث ووحدة الأهمية ، ثم تأتى حركة القصة من تطور الشخصيات الثلاثة : الأميرة وزوجها وحبيبها ، تطوراً متلازماً للحلقات ، بعضهم مع بعض . والصراع فيها نفسى محض .

وفى القصص الرومانتيكية ثم الواقعية التى ذكرناها قبل أن تظهر أهمية القصة فى فكرة صراع البرجوازيين لنيل حقوقهم من المجتمع ومن الأرستقراطيين ، ثم صراع العمال للحصول على حقوقهم كذلك ممن يضطهدونهم (٢) .

(١) أنظر هذا الكتاب ص ٤٧٥ - ٤٧٦ - ٤٨٥ وقد آثرنا الأمثلة الأكثر إيجازاً .

(٢) أنظر أمثلة لها ص ٤٧٨ - ٤٨٢

أما القصص التي تدور حول شخصية واحدة تتصل بها الشخصيات والفكرة العامة ، فثالثها قصة « مدام بوفاري » لفلوبير (١) ، فهذه السيدة تمثل الشخصية الرومانتيكية التي تقع ضحية استسلامها لآمالها ، وتصادم هذه الآمال بالواقع المرير . وهي - مع تمثيلها لهذه الفكرة - مصورة تصويراً نفسياً حياً دقيقاً . وكذلك الشخصيات الأخرى في القصة ، فهم مرتبطون بالسيدة « بوفاري » في حركة القصة ، وفي المصير .

وقد تشعب الأفكار في موضوع القصة ، وتعدد فيها الشخصيات والمصائر حتى تحقق وحدتها على القارئ لأول وهلة ، ولكنه - حين يدقق النظر - يرى وراء هذا التعدد محوراً ترتكز عليه وحدتها . وهذه الظاهرة في أصلها روسية ، وقد انتقلت منها إلى الآداب (٢) . ونضرب لها هنا مثلاً بقصة « الإخوة كارامازوف » (٣) . للمستوفسكي . وتمثل الوحدة في موقف الأبناء جميعاً من أبيهم في بغضهم إياه ، فهو آثم في نظر « إليوشا » لإهماله إياه ، ولانحرافه عن الدين . وهو منافس لإبنة

(١) ترجمها الدكتور محمد مندور إلى العربية ومن اليسير الرجوع إليها .

(٢)

H. Peyre : Contemporary French Novel, New York. 1955, p. 35-37.

(٣) هي تاريخ أسرة « كارامازوف » - وهي مؤلفة من الأب « فيودور » ، شيخ مستهتر سكير مراب ، له أبناء شرعيون ثلاثة : « ميتيا » ، وإيفان ، وإليوشا « ثم ابن غير شرعي : « سمير دياكوف » . والآخر خبيث مسف ، ولكنه ذكي محتال ، وهو سيء لإخوته في نشأته ، يحيا خادماً في منزل والده . أما « إليوشا » فهو أظهرهم نشأة وطوية ، فقد نشأ في مؤسسة دينية ، على يد الراهب « زوسيم » . والضابط « ميتيا » فيه أريحية عجيبة ، على الرغم من عواطفه المتناقضة المتضادة ، فهو متجبر قاس ، ولوع بالملذات . وهو إلى ذلك كريم ، يضحى أحياناً في سبيل غيره . أراد أن ينقذ والد حبيبته « كانيا » من ضائقة مالية ، واستدرجها مغرياً إياها يريد بها السوء ، ولكنها حين جاءت إليه ، إرتاع من فكرته الدنيئة في الرغبة فيها ، وأعطاه المال دون أن يطلب شيئاً . وقد خطبها ، ولكنه سرعان ما علم أنها لا تحبه ، وإن كانت تقدره اعترافاً بفساده . وقد هام بحب « جروشتكا » وهي امرأة لعوب غادرة بلا قلب ، يحبها أبوه كذلك . وعلى التقيض منه كان « إيفان » فهو مهذب رقيق الشائل ، ولكنه شاك ، لا يؤمن بالله ، على أنه يبدو بعد ذلك ذا عقيدة كاملة في أطوار نفسه ولشبهه في خلقه بالفتاة « كانيا » كان يتعلق بها ، وتشمر هي بملها إليه . ولهذا كان يبنض أخاه « ميتيا » الذي هجر هذه الفتاة . ولبلخل الوالد وسوء خلقه ، بيت له « سمير دياكوف » ، ويورى بفكرته أمام « إيفان » ، فيدعه يفهم موافقته على ذلك . فيتجراً ويقتل الأب ويهم في قتله « ميتيا » . ويستيقظ « سمير » إيفان في محادثة بينه وبين « سمير دياكوف » . ويصاب « إيفان » بنوبة شديدة ويحاول بعداً أن ينقذ « ميتيا » الذي حكم عليه بالاشغال الشاقة ، فلا ينجح . وتقف القصة عند هذا الحد . وقد كان في نية المؤلف أن يتبعها بقصة أخرى تكشف عن مصير بقية أفراد الأسرة .

« ميتياً » في حبه ، ثم هو محذور من « إيفان » وهو في نظر « سمردياكوف » سيد قاس يتخذ خادماً . ووحدة القصة كذلك ظاهرة في « القلق » الذي يسود هذه القلوب جميعاً ، وهو قلق فكري . فهي تحليل دقيق للنفس الإنسانية في نوازعها الخفية . وفيها يشرح المؤلف الأفكار التي تساور كل إنسان ، دون أن يستطيع - صراحة - مواجهتها ، على حين هي تصطرع دائماً في كل نفس . وفي هذا الصراع يتجلى بؤس الإنسان الذي يدفعه إلى الهاوية . ولكن الإنسان - مهما بدا خبيثاً شريراً - له مع ذلك باطنه الطيب الذي يتراءى في أشد المواقف بأساً . وفي جميع الأفكار والحوادث يتجلى في القصة صراع الخير مع الشر ، دائراً حول إيمان بالله أو بمستقبل الإنسانية . وهما ما يبرر قول « دستوفسكي » في رسالة له يتحدث فيها عن غايته من هذه القصة : « إن المسألة الأساسية التي أتبعها في كل أجزاء هذا الكتاب هي تلك التي نؤت بعبثها شعورياً ولا شعورياً طول حياتي ، ألا وهي وجود الله (١) » . وفي هذه القصة يتدخل المؤلف ليصف شخصياته ، ويقدمها ، ويشرح ميولها ، ويمهد لمصائرهما .

ومما تقدم يتضح الفرق بين وحدة القصة ووحدة المسرحية . فالثانية خاضعة لزمن العرض ، على حين القصة متحررة من ذلك . والمسرحية لا مجال فيها لتدخل المؤلف بالشرح والتعليق ، إذ مجال الوصف فيها ضيق ، ومدارها على تقديم الحدث في الزمن الحاضر دائماً . وهي مبنية قبل كل شيء على الحوار ، ويقل فيها حديث المرء لنفسه « مونولوج » ، أو يحى إحماء تاماً . ولا يتيسر فيها تعدد الشخصيات على نطاق واسع ، ولا تنوع في مصائرهم كذلك ، فجالها محدود دائماً . على النقيض من القصة في هذا كله .

ولهذا جعل أرسطو الحدث أهم من سواه في المسرحية ، لأن السعادة والشقاوة للشخصيات مبنيان فيها على الأحداث التي يعرضها المؤلف بالحوار ليحاكي بها ما يجري في الحياة على نهج خاص . وفي هذه الأحداث والأفعال تتكشف صفات الشخصية . ثم إن هذه الأفعال المحكية بطريق الحوار متتابعة واضحة التسلسل .

A. Gide : Dostoievsky, p. 128-129

(١) أنظر :

ونحيل القارئ إلى بعض صفحات يعالج فيها المؤلف العقيدة من خلال شخصياته ونظراتهم المختلفة ص ٥٩ ، ٤٨٢ ، ٥١٦ ، ٥٣٤ ، ٥٥٥ إلخ (عل حسب الترجمة الفرنسية ، باريس ١٩٤٨) .

لأنها السبيل إلى تطور الشخصيات ، والانتهاؤ بهم نهاية طبيعية للأحداث ، من سعادة أو شقاوة (١) .

ولكن السعادة أو الشقاوة مجال تصويرهما أوسع في القصة ، إذ لا يعتمد الكاتب فيها على الحوار وحده ، بل يصور كذلك الشخصيات ، وطريقة نظرهم إلى الأحداث ، مما له في القصة من حرية فنية ، كما يصور رأى كل منهم في سلوك الآخرين ، وصدى الأحداث في الوعي الاجتماعي . فمن اليسير في القصة أن ينظر المؤلف إلى الحدث الواحد من زوايا مختلفة ، بإلقاء أضواء نفسية على جوانبه ، فيتعمق في الكشف عن الأبعاد النفسية ، ويبين مثلاً أن الجوانب الهامة في كل إنسان خبيثة وراء المظاهر والأفعال ، عميقة الجذور ، إذ لا يبدو لنا من كل امرئ إلا كما يبدو من التلوج العائمة . تظهر رعوسها ، على حين يغوص جانبها الهائل في أعماق المحيط . ومؤلف القصة لا يقتصر على المطابقة بين الشخصيات ومطالبها وتطويرها بطريق الأفعال ، كما في المسرحية ، ولهذا لا تعتمد القصة على الأزمة أو العقدة ثم الحل وحدها ، كما رأى أرسطو في المسرحية ، بل على التعمق في الكشف عن جوانب الموقف من خلال الشخصيات ، وبوساطة الحديث عنهم وتقديمهم . فيخلق المؤلف لهم ما يشبه محكمة من هذه الأقوال ومن التحليل النفسي .

ووحدة المسرحية تتجلى في وقائعها المرتبطة بالمناظر الدائرة حول حدثها العام ، ووحدة القصة تتضح في فصولها المتنوعة . وقد تظهر وحدة القصة في ترتيب أحداثها كذلك ، ووضوح هذا الترتيب ، فتشبه المسرحية من هذه الناحية ، كما في كثير من القصص المعروفة ، ولكنها قد لا تظهر أحياناً للقارئ إلا حين يشرف عليها - من أعلى في نهاية القصة ، فيتبين له آنذاك أن هذه الوحدة مرتبطة كل الارتباط بالحقائق والحوادث السابقة ، وأن كل الأحداث والكلمات بعيدة عن الفضول ، ولها معانيها الخاصة المتعانة على بلوغ الهدف العام للقصة والمشاركة في بنيتها العضوية ، فيرى في النهاية أن القصة لم تكن متصلة الحلقات فحسب ، بل إنها كانت كلاً لم يتجزأ ، دائراً حول الفكرة الهامة التي ما زال المؤلف يتعهد بها وينميها ، ويتحرك بها حتى غايتها . إذن ، قد تغيب عن نظر القارئ وحدة القصة أثناء قراءته لها . أننا يفقد

(١) سبق أن شرحنا نظريات أرسطو في المسألة وبيننا قسيتها ص ٥٥ - ٥٧ من هذا الكتاب .

الطائر ظله حين يملأ في الجو ، ولكن الظل موجود ، يعثر عليه الطائر في نهاية شوطه ، وكذلك وحدة القصة (١) . فالقصة - كالحياة معقدة ، متعددة الجوانب ، ممتدة ، حية المعالم . وقصد المؤلف فيها إلى حكاية الفشل أو النجاح أقل من قصده إلى عرض مناظر وتحليل شخصيات ترمى إلى هدف واحد يتصل بحال الإنسان في موقف خاص ، وما يحيط به من بؤس ، وما يتوعدده من أخطار ، وما يمكن أن يواجهه هذه الأخطار به ، بما لديه من وسائل ، وما منح من إرادة . ويتكشف هذا كله عن فكرة كبيرة ، هي بيان موقف إنساني يكون فيه جهد الإنسان ذا معنى (٢) . وهذا هو الاتجاه الأحدث للقصة ، وفي ضوءه نذكر ، في إيجاز ، مسلك القاص في قصته ، وتصرفه فيما يحكى من أحداث ، وكيف يتدخل فنيا في عرضها .

٢- والحق أن عرض القصة له طرق كثيرة يصعب تحديدها ، إذ أن حرية المؤلف في هذا الجنس الأدبي لا تحدها القواعد كل التحديد . وعبريته هي التي تعينه على الإفادة من الطريقة التي يختارها ، أو على الانتفاع بكثير من الطرق ، يزواج بينها في قصته . فقد يبدأ المؤلف قصته من أول حوادثها ، فيصف نشأة أبطاله ، وميلاد علاقاتهم بعضهم ببعض . ويتبع في ذلك منهجاً زمنياً في عرض الأحداث ، كما في قصة « مدام بوفاري » لفلوبير مثلاً ، وقصة « الإخوة كارامازوف » السالفة الذكر .

وقد تبدأ القصة بنهايتها ، وكثيراً ما يقع ذلك في القصص « البوليسية » ، فتبدأ بوقوع الجريمة ، تميز خيوطها ، والرجوع إلى كشف الغامض منها . وقد يبدأ المؤلف من فترة خاصة من حياة الشخصية الرئيسية . في منظر صامت ، يعتمد على الوصف اعتماداً كبيراً ، ثم يقف ليرجع إلى الوراء سنين كثيرة ، يشرح بهذا الرجوع المنظر الذي قدمه أولاً . وهذه الوسيلة غالبية في قصص « بلزاك » (٣) .

(١) أنظر :

E. M. Forster : Aspects of The Novel, p. 81-86, 154-155

(٢) أنظر :

Claude-Edmonde Magny : L'Age du Roman Américain, p. 91-92, 96-97

(٣) أنظر :

J. Suberville : Théorie de l'Art et des Genres Littéraires, p. 432-433.

H. Bonnet : Roman et Poésie ... , p. 45-46.

وكذا :

ثم قد يدع الكاتب بطل القصة يتحدث عن نفسه بضمير المتكلم ، ليجعل الشعور بالألفة والثقة ، ولكن على الكاتب أن يحتاط في السرد حينئذ ، فيبرر الحكاية بما يحيط بها من مجال ، لتكون مقنعة من الناحية الفنية .

وقد يعرض الكاتب قصته بطريق الرسائل ، كما في « آلام فرتر » لجوته ، أو مذكرات يومية ، كما في قصة « الغيثان » لسارتر . والطريقتان الأخيرتان في حاجة إلى مواهب قصصية عظيمة كي تحسن الإفادة منهما .

والكاتب في طريقة عرض شخصياته أن يصورهم من خلال حركتهم ومواقفهم ، في حديثهم بعضهم مع بعض ، في الحوار ، أو في حديث كل منهم لنفسه . والحوار مشترك بين القصة والمسرحية ، وإن كانت المسرحية لا تعتمد على سواه ، وللقاص أن يتوسع في الأحاديث النفسية لشخصياته ، ليصور بها وعيهم الباطني ، وليس للكاتب المسرحي أن يستخدم هذه الوسيلة إلا في أضيق الحدود . والقصة في الحالتين السابقتين ذات طابع مسرحي ، لأن أبطالها يصورون أنفسهم في حركتهم ، وهم في كلتا الحالتين يرتسمون أمامنا وهم يفعلون ، وبهم تكتسب القصة طابعاً « درامياً » ، نه إلى قيمته أرسطو في الملحمة من قبل ، فمدح « هوميروس » من أجله (١) .

ولكن القصة لا بد لها من عنصر قصصي في الحكاية ، ثم في وصف المجال الذي تتحرك فيه الشخصيات ، وفي تفسير بعض ما يقومون به من أفعال . وقد يعتمد المؤلف في بعض ذلك على التقدم الدرامي السابق ، ولكنه يستقل بالحديث عنه في خارج هذا التقديم . ومنذ الواقعيين والطبيين أصبح المؤلف يقوم بهذا الوصف والتفسير ، دون أن يظهر ظهوراً مباشراً . فعليه أن يذكر هذه الحقائق والتأويلات من غير طابع وجداني . وبحيث تظهر كأنها صادرة عن قاص محايد مصاحب للشخصيات الأخرى ، فلا يتحمس ولا يغضب ولا يثور على الحقائق . نعم قد تتطابق آراء المؤلف مع شخصية من الشخصيات التي خلقها ، ولكن دون أن يظهر ظهوراً مباشراً . فعليه أن يبرر هذه الآراء بالأحوال والدوافع والموقف عامة ، بحيث تدلو موضوعية محضة .

(١) انظر هذا الكتاب ص ١١٨ - ١٢٠ .

وواضح في قصص كبار الكتاب أن لكل شخصية آراءها الاجتماعية والفلسفية والعاطفية التي يكشف عنها سلوكها وحديثها في القصة ، ولكن الكاتب بعد ذلك له آراؤه هو التي تراءى من وراء الشخصيات جميعاً ، وهي موضوع القصة وهدفها .

ومن العيب في القصص الحديث أن يتدخل المؤلف ليتدخل لمسافراً بالشرح أو التعليل ، مستقلاً في ذلك عن الحوار والحديث النفسي . فينبغي أن يكون تدخله مستوراً ، وفي أضيق الحدود : كأن يقصد في تدخله إلى الغوص في أعماق شخصية (١) أو الكشف عن الوعي الباطني لبطل من أبطاله ، في إجمال يملأ به فجوة يريد الكاتب أن يمر بها دون (٢) تفصيل .

وقد عيب على الرومانتيكيين مثل « ولترسكوت » و « ألكسندر دوماس الأب » . ثم عيب على « بلزاك » نفسه - في بعض مواضع من قصصه - مثل هذا التدخل بالشرح والتفسير ، رغبة من هؤلاء جميعاً في مساعدة القارئ على هضم ما يقرأ (٣) .

(١) مثلاً يتدخل « دستوفسكي » ليبين ازدواج الطيبة والشر ، ويؤس الخبثاء في موقفهم الإنساني ، فيتحدث عن حال « فيدور » بعد موت امرأته ، وكانت قد هربت منه : « يقال إنه أخذ يعدو في الشارع باسماً أكفه إلى السماء في نشوة صائحة : « يا إلهي ، قد نجيت عبدك » وآخرون يقولون إنه كان ينتخب كالطفل ، فيشير ألم الاثقال في نفوس من يرونه على الرغم مما كان يوحى به مظهره عادة من اشتزاز (حتى هنا يروى الكاتب ما حدث على لسان قاص محايد) ؛ ثم يقول : « ويمكن أن تكون كلتا الروايتين صحيحة وأنه كان في نشوة بنحوره ، وفي الوقت ذاته كان يبكي التي حرزته » (هنا يجمع بين شعورين ، وهذا ازدواج حبيب إلى نفسي « دستوفسكي ») ، ثم يضيف مفلساً الفكرة : وغالباً ما يكون الناس ، حتى الخبثاء منهم ، أسلم طوية وأكثر سذاجة مما نظن . على أننا كذلك » . أنظر : « الإخوة كارامازوف » التي سبق ذكرها ص ١٥ من الترجمة الفرنسية .

(٢) مثلاً كان « مارسيل » بروسيت يعجب بفلوير ، في تصويره لفجوة في حياة « فردريك » بطل قصة « التربة الماطية » حين يقول فلوير عن بطله : « فلوير » أراد أن يستعرض سريعاً ، كأنه يعرض في دار خياله ، صفحات خالية ودوار المناظر الطبيعية والأطلال ، ومرارة قطع العلاقات الموصولة ... ، إذ أن « فلوير » أراد أن يستعرض سريعاً ، كأنه في دار خياله ، صفحات خالية من حياة بطله ، سنير عجافاً ، وزمناً ميتاً ، لم يحمل شيئاً يستحق التفصيل . لم يمر في أثناءها سوى انقسام حلقات العمر . أنظر : C. E. Magny, op. cit., p. 72.

(٣) أنظر أمثلة لهذه الظاهرة في أدب الرومانتيكيين عامة فيما ذكرنا لهم من قصص ذات نزعة خطيئة في الحلم بتغيير النظم السائدة ص ٧٨ - ٨٠ من هذا الكتاب ، وكان « دستوفسكي » أبرع من هذه الناحية حين صور أمل الإنسان في مستقبل إنساني يسوده الإخاء ويحني منه الشقاء ، من خلال حلم راه « ميتيا » وهو يسبيل توقيع دعوى اتهامه ظلماً بقتل أبيه ، لولا ضيق المقام هنا لسقنا النص كاملاً من ص ٤٤٣ - ٤٤٤ من « الإخوة كارامازوف » الطبعة السابقة الذكر

وأصبحت القصة الحديثة تتطلب من القارئ جهداً كبيراً للكشف عن هدف المؤلف من وراء الأحداث والشخصيات ، فمثلاً « جيمس جويس » من الإنجليز ، في اعتماده على الكشف عن الوعي الباطني . من خلال الحديث النفسي لشخصياته ، و « دوس باسوس » من الأمريكيين ، في حذفه كثيراً من الأحداث الهامة ، تاركاً للقارئ استنتاجها ، والنفوذ إلى أهدافه من وراء إضمارها على هذا النحو ، و « بروس » في رجوعه الزمني واعتماده على تداعي المعاني في ذاكرة شخصياته ، وفي منحرجاته القصصية ، ثم « أندريه جيد » في نظراته إلى الحقيقة الواحدة من وجهات مختلفة من خلال شخصياته ، وكذلك الوجوديون عامة ، في تصويرهم للموقف القصصي ذا شعب كثيرة تبين عنها فلسفة الأشخاص وسلوكهم ، كل هؤلاء يتطلبون من القارئ الحديث مشاركة في خلق قصصهم الفني ، ويأبون أن يقدموا له طعاماً ممضوغاً ، فيتركونه أمام الموقف ، موزع الفكر في اتجاهات مختلفة ومتاهات نفسية واجتماعية مروعة ، ليهتدى فيها بنفسه

وقد اتبع الأستاذ « نجيب محفوظ » في قصصه هذا المنهج الفني . فصور شخصياته بما يكشف عن صراعاتهم النفسية ، ونظراتهم إلى القيم الاجتماعية ، وتفاعلاتهم مع أحداث المجتمع ، ومشاركتهم في توجيه هذه الأحداث ، ولكن في حيدة تامة . ولا مناص للقارئ من أن يبذل جهداً كبيراً في الوقوف على ما تتركه به قصص الأستاذ « نجيب محفوظ » من تيارات فكرية ، وجوانب صراع نفسي ، مثلاً دور الدين في حياة بعض الشخصيات ، كشخصية « أحمد عبد الجواد » في ثلاثيته السابقة الذكر . حين يصبح الدين عادة تطفئ عليها العادات والتقاليد الأخرى ، وكذا آثار التقاء الحضارتين الغربية بالشرقية في مطلع القرن الحالى في مصر ، وما تمخضت عنه من زلزلة القيم الاجتماعية القديمة وتطور الفكر الحديث ، ثم التطور الزمني عن طريق الأحداث ومدى إيجابية الجيل السابق تجاهها ، ومدى ما يقترحه المؤلف - من وراء ذلك كله - على أبناء الجيل المعاصر ..

وقد توسع كتاب القصة في الحديث فهم معنى الموضوعية . فلم يعد معناها مقصوراً على وقوف الكاتب موقف الحيدة من الحقائق التي يعرضها ، كما كان ذلك لدى الواقعيين والطبيين منذ « بلزك » و « زولا » ، بل صار معناها أن يصور الكاتب الموقف من نواح مختلفة ، من خلال شخصيات في أوضاع متباينة ، ينظر

كل منهم إلى الموقف من جانب من جوانبه على نحو ما يقول « أندريه جيد » في المذكرات اليومية لقصة « مزيف النقود » : « أريد ألا يحكى المؤلف أبداً حوادث قصته حكاية مباشرة ، بل يعرضها ، (ويعرضها مرات كثيرة) من زوايا مختلفة ، على لسان الأبطال الذين يمكن أن تؤثر فيهم . وأريد أن تكون حوادث القصة التي يحكيها هؤلاء الأشخاص محورة بعض التحوير ، فإن مما يثير اهتمام القارئ إشراكه في إقامة المعوج مما يقرأ . وهكذا يجب ألا تتضح قصة « مزيف النقود » إلا قليلاً قليلاً من خلال أحاديث تصور في الوقت نفسه شخصيات القصة (١) » .

وفي النص السابق يتمثل الاتجاه الأحداث في فن القصة ، وهو يفوق مجرد موضوعية الكاتب التي كانت وحدها سائدة منذ الواقعيين والطبيين . وكلا الاتجاهين حديث ، وإن كان الأول أحدث من الثاني . ونفضل القول فيما الآن بعض التفصيل ممثلين لكل اتجاه منهما .

ذلك أن الاتجاه الأول - الذي كان وحده سائداً حتى الربع الأول من هذا القرن - يتمثل في التحليل النفسي للشخصيات ، عن طريق تفسير كل شخصية بسلوكها ، وبصدى كل حدث في أعماقها ، وتغير هذا الصدى بتغير الحالات . وفي هذا التفسير الموضوعي يرمى الكاتب إلى استبطان الوعي الداخلي لشخصياته ، فالأحداث لا قيمة لها إلا في كشفها عن هذا الوعي . وهم الكاتب في هذه الحالة منصرف - بخاصة - إلى الكشف عن أحد الأبعاد النفسية ، وهو العمق وقد يلجأ إلى الكشف عن هذا العمق بالحديث النفسي للشخصية *Le monologue intérieur* - ويمكن أن نضرب هنا مثلاً لذلك بقصة « بوليسس » السابقة الذكر (٢) . وقد يأخذ الكاتب من نفس الشخصية قطاعات مختلفة في أزمان مختلفة ليبين سطحية العاطفة أو عمقها ، معتمداً على تداعي المعاني في الزمن ، ومقارنة المرء بنفسه في مختلف الفترات . وخير من يمثل هذا الاتجاه « مارسيل بروست » في قصصه التي جعل عنوانها جميعاً : « في البحث عن الزمن المفقود (٣) » . وفيها تتخذ الأحداث وأمور الحياة اليومية سبباً للكشف عن أدق خفايا

(١) أنظر :

Le Gide : *Journal des Faux Monnayeurs*, p. 33-34 ; of, 50 *Années*. op. cit. p. 51-58.

(٢) أنظر هذا الكتاب ٣٨٨ - ٣٨٧ وهامشها .

A la Recherche du Temps perdu

(٣)

النفس في حالاتها المختلفة . مثلاً في إحدى هذه القصص : « السجينة » la Prisonnière (١٩٢٣) - يزيد حب البطل لصديقه « البرتين » بمقدار ما يساوره من شكوك الغيرة ، ويقل الحب كلما انقطعت هذه الشكوك فاطمأن من جانبها ، حتى إذا هربت في القصة التالية : « اختفاء البرتين » [Albertine Disparue] (١٩٢٥) يعاني ألم فراقها ، ويعلم أن أثر الغيرة في غيبة الحبيبة غير أثرها حين الظفر بها . ثم يعقب هذه الجذوة خمود الذكريات قليلاً قليلاً ، ثم الذكري الوادعة التي تسبق النسيان . وذلك أن تيار الزمن يغير الإنسان ، فلا يبقى أبداً هو هو . وما أشبه هذا التيار بمجرى النهر لا يغمس الإنسان فيه يده مرتين أبداً . و « مارسيل بروست » يصف - وصفا يقرب من « التشريح » - هذه المستويات النفسية للعاطفة التي تتعدد مظاهرها تعدد متناقضاً في حالاتها المختلفة ، لأنها ترجع إلى قطاعات نفسية مختلفة العمق في علاقتها بالبيئة الاجتماعية وأحداثها التي لا يغفل الكاتب تصويرها الدقيق وأثرها في شخصياته ، محتفظاً بموضوعيته إزاء الحقائق ، مما جعل « مارسيل بروست » يقارن - في إحدى رسائله - دوره في هذه القصص بدور « أينشتاين » في كشفه العلمي (١) .

وأما الاتجاه الثاني - وهو أحدث من الأول - فقد برع فيه كتاب القصة - الأمريكيون أولاً ، ثم تأثر بهم الفرنسيون . والحق أن هؤلاء لم يهملوا استيطان الوعي والحديث النفسي للشخصية ، إهمالاً تاماً ، فكانوا يلجئون إليهما أحياناً على نحو ما شرحنا في الاتجاه السابق ، ولكنهم لم يعبروهما كبير إهتمام ، بل أفادوا فنياً - في الأعم الأغلب من الحالات - بالنزعة السلوكية الفلسفية behaviourism - وهذه النزعة لا تعتد في الحياة النفسية للإنسان إلا بما يمكن أن يلحظه المتأمل في حركة الشخص من المظاهر والصور الخارجية المحضة في موضوعية كاملة . وهذه النزعة تلغي كل ما لا يعرف إلا من الشخص نفسه . وهي تفسر الحياة النفسية بمجرد سلسلة من الانعكاسات تتساوى في الدلالة عليها الكلمات والصيحات والحركات والملامح دون لجوء إلى « الوعي الباطني » بالتحليل والشرح . وقد تأثر بهذه النزعة الفلسفية - وهي نزعة استخدمتها « الخيالة » إلى أقصى حدودها - كتاب القصص الأمريكيون ، أمثال (همنجواي) و (فولكنز)

(١) راجع نصوص القصص التي أشرنا إليها ثم

Cl. Ed. Magny, op. cit, p. 84-85.

و كنا :

André Maurois : A la Recherche de Marcel Proust, p. 197-171

و (دوس باسوس) و (داشيل هامت) فهؤلاء لا يعنون بتحليل الآراء والعواطف لشخصياتهم ، بل يتبعون الوصف الموضوعي للمظهر الخارجى لهذه الشخصيات تاركين للقارئ الاستدلال على السلوك ، فالأفعال والأحداث القوية مصورة دون شرح أو تفسير يضعف من قوتها . وعلى القارئ في استخلاص مغزاها جهد كبير . لأن في هذا « الإضمار » النفسى ، أو « المادية التصويرية » ، تفسر العواطف والانفعالات تفسيراً آلياً في ظاهره ، ولكنه قوى في إيحائه متى استخدمه عباقرة القصة . وهؤلاء يقللون من قيمة التحليل النفسى ، لأن الوعى الباطنى لا وجود له في الأشخاص في بعض الحالات ، كحالات الجنون والسكر مثلاً ، فلا يمكن استبطان الشخصيات فيها . والطريق الأوضح حينئذ هو وصف الصورة الخارجية . ثم إن المرء ، عادة ليست له حياة باطنة عميقة ، بل هو جملة انعكاسات خارجية للموقف ، فالاستغراق في التحليل النفسى يزيغ الشخصية . على أن التصوير الآلى بالانعكاسات - على النحو السابق - تتجلى فيه حقيقة العوامل الاجتماعية والمادية التى تتحكم في موقف الفرد أكثر مما تتجلى في الاستبطان الداخلى . فتصوير الموقف هو الذى يعنى به كتاب القصة الحديثة ومن تأثر بهم من الأوروبيين ، وخاصة من الوجوديين ، ثم إن الاستبطان الداخلى بالتفسير النفسى ، يدع كل شيء معللاً ومفهوماً في سلوك الشخصية ، على حين يكتسب التصوير المادى - الذى تحدثنا عنه - قوة في غموض الجوانب الحيوية وتعقيدها ، فيترك مجالاً قوياً للإيحاء .

والفن القصصى - في هذا الاتجاه الأخير - ينحصر في عرض الصور للأفعال والمشاعر من الخارج ، وفي الاختصار على عرض الأفعال ، بعضها بعد بعض ، دون شرح أو تأويل ، وفي إضمار كثير من الأحداث الهامة ليستدل القارئ عليها في السياق ، ثم في الافتنان في وصف الظاهرة الفردية الواحدة من جوانب مادية مختلفة . والجهاز التصويرى - في قصص « مارسيل بروس » السابقة الذكر (١) - يركز على محور واحد ، ولكنه يعلو ويهبط ليكشف عن أعماق نفسية مختلفة ، وهو - في القصص التى نتحدث عنها الآن - في حركة دائبة ، يغير محوره ومكانه لينقل الصور المادية للانفعالات والعواطف كما هى ، وما أشبهه ، إذن ، بجهاز التصوير في « الخيالة » . وحسبنا أن نذكر أمثلة موجزة تفصل بها ما أجملناه بعض التفصيل .

في قصة « المفتاح الزجاجى » للكاتب الأمريكى « د . هامت » ، لا يذكر المؤلف أن البطل « ندبو مونت » شعر بأنه جن . بل يصور هذا المعنى ، فيقول : « أخرج

زناده فأوراه ونظر إليه . وأتذاك لمع بريق ما كرى عينيه . وظلنا شاخصتين لا تطرفان .
إنه بريق غير سليم . وكذلك « دوس باسوس » فى قصته : *Manhattan Transfer*
يصور أن « ستان » Stan كان سكران بوصفه له وهو يفتح الباب فيدور أمامه القفل
ليمنع المفتاح من الدخول : فإذا هم بأخذ كرسى ، ليجلس عليه ، أخذ الكرسى يطير
ناحية الشباك . ثم يرى الشارع يتسلق الجو عمودياً . . . وفى نفس القصة يتبع الكاتب
طريقة الإضمار القصصى الذى تحدثنا عنه . فزرى - مثلاً - البطلة « إلن » Ellen
تفضى إلى « جيمى هرف » Jimmy Herf (الذى وقع فى هواها منذ زمن) بأن فى
أحشائها جنيناً حملت به من « ستان » . ثم نجدها بعد ذلك على سفينة مع زوجها « جيمى »
قاصدة إلى فرنسا ، وهى تنتظر من ثمرات هذا الزوج ولداً . وفيما بين المنظرين لا يشرح
لنا الكاتب شيئاً من أمرها إلا فى منظر قصير لا يذكر فيه إسمها ، خلاصته أن فتاة ذهبت
إلى الطبيب تطلب لإجهاضها لأن الضرورة تقتضى هذا الإجهاض ، ليفهم القارئ أن
الفتاة هى (إلز) وقد اعتد الكاتب بأن التحليل النفسى لموقفها فضول يمكن للقارئ
أن يقع عليه بذكائه ، وأنه يرجع إلى أسباب اجتماعية أكثر منها نفسية : (ضرورة عملها ،
وحاجتها إلى الحماية فى المجتمع بالزواج ، ووجوب الحرص على كرامتها بوصفها زوجة
ثم كرامة ابنها . . .) ، أما الوعي الباطنى فربما كان لا وجود له فى مثل حالتها . . .

على أن علينا أن ننبه إلى أن الوجوديين - حين تأثروا بهذا الاتجاه فى قصصهم -
لم يكن ذلك عن اقتناع بالنزعة السلوكية وفلسفتها . إذ أن فلسفة الوجوديين تدعو إلى
ما يناقض تلك النزعة . وإنما أرادوا أن يستفيدوا من النزعة السلوكية فى تصوير واقع
الإنسان الأليم ، وأنه - كما هو فى المجتمعات الحديثة - جملة انعكاسات اجتماعية ،
لا يستطيع أن ينعم بوجود كامل ، لأن تقاليد المجتمع ثقيلة على كاهله ينوء بعبئها .
وهم فى ذلك ينعون على هذه المجتمعات موقفها من الفرد ، ويكشفون بالتصوير عن
حقيقة موقف الإنسان ، رغبة فى تغييره إلى ما هو خير .

فى قصة « الغريب » يستخدم الكاتب الفرنسى : « البير كامى » - وهو فى هذا
ذو نزعة وجودية - هذا الفن نفسه : فن التصوير الإضمارى السابق . فهو يختار -
فى عناية بالغة - حوادث يحكيها البطل « ميرسو » Meursault بضمير المتكلم ،
ولكنه يصور فيها سلوكه تصويراً خارجياً ، ليكشف لنا تصويره عن عالم حزين ،
حافل بضروب من الوعي خاوية ، حيث تتعاقب الرغبات والانفعالات والدوافع فى

سرعة لا يستطيع المرء معها أن يحدد أسباب ظهورها واختفائها . والبطل نفسه موطن هذه الأعراض والعواطف ، يعانها ويتعرض لها ، أكثر مما ينتهجها ، ولا يعرف عنها في نفسه أكثر مما يعرفه الآخرون من سلوكه . فهو غريب عن نفسه ، لا يرى منها إلا ما يراه الآخرون (١) . وبهذا الفن يصور « إلير كامي » - من خلال بطله - مأساة الوعي الفردي في العالم : وعى خاو في عالم أحرق يعوزه الرشد . وهذه قضية فلسفية حبيبة إلى ذلك الكاتب ولم يكن يستطيع تصويرها بأبلغ من هذه الطريقة الفنية .

وفي النوع الأخير من القصص لا توزع الأضواء على الصور توزيعاً موحداً متعادلاً : بل يختار الكاتب الجوانب الموحية ، ويلقي عليها أضواء مختلفة ، ما بين ضعيفة وقوية ، ليترك الجوانب الأخرى تغوص في الظلام ، كي ينفذ القارئ بفطنته إلى الجوانب المطموسة ، مستدلاً عليها من الجوانب المضاء . وبهذا الاختيار والإيجاء تكتسب الأحداث والشخصيات المنوعة معانيها المقصودة ، وتتوحد فيما تهدف إليه ، جميعاً ، مع قصد الكاتب في قصته ، فيضفي هذا التنوع على وحدة القصة قوة ووضوحاً .

وقد سبق أن ذكرنا أن وحدة القصة قد تكون واضحة في التصميم المنطقي المتسلسل الرتيب ، وفي هذه الحالة تقرب من التصميم المسرحي . وذكرنا كذلك أن القصة تنفرد بمرونة وحدتها التي تهدف إليها من وراء تعدد الشخصيات ، وتعقد الحوادث تعقداً تزداد به حيويتها ، وقد تخفى به الوحدة في بادئ الأمر ، ولكنها لا تلبث أن تتضح في النهاية (١) . وهذه الخاصة من خصائص وحدة القصة تتصل - بالتصميم والتصوير .

وما يتصل بهذه الناحية الفنية كذلك ما يسمى بالإيقاع . وهو مرتبط بحركة

(١) مثلاً يصور لنا الكاتب موقف البطل إزاء موت أمه شعوراً خارجياً بأعمال ليس لها كبير معنى إلا في دلالتها على الآلية الاجتماعية ، فيصور بقاءه طول الليل قريبا من الحثة ، وسيره في الجنازة ... وحين قتل البطل عرياً البدنية « حين لمست باطنها الثقيل . وفي الدورية المكبوت المصم في وقت مما ، يصور هذا القتل تصويراً انعكاسياً آلياً فيقول على لسان البطل : « وأطاع زناد بدأ كل شيء ... وحين أطلقت أربع رصاصات أخرى على جسم خامد غاصت ولم تظهر ، فكانت بمثابة أربع ضربات قصيرة قرعت بها باب الشقاء ... » . وهو مثلاً حين أشتى « ماريا » لا يقول إنه رغب فيها ، ولكن يقول : « كانت ترتدى ثوبا ذا خطوط حمراء وبيضاء ، وتلبس هذا أنيقاً من جلد ... » .

أنظر - فيما عدا نصوص القصص المشار إليها - هدين المرجين :

G. E. Magny, op. cit. Chap. II-IV

— 50 Années de Découvertes, op. cit. p. 48-70

وكذا :

الأحداث وتطور الشخصيات ، وتصوير الجوانب النفسية . وينوع القاص في قصته بين السرعة في الحركة والبطء . فإذا رجع إلى الوراء في الزمن ليعث فنيا ما من شأنه أن يجلو الموقف . فعليه أن يكون سريعاً ، حتى لا يقف الحدث طويلاً . وكذا إذا نظر إلى نفس الحدث من جانب آخر على لسان شخصية أخرى في قصته . ويكون في ذلك كله أسرع نسبياً من تطويره للشخصيات ، لأن هذا التطوير يتطلب التبرير ، فيكون الحديث فيه أبطأ . ويكون كذلك أسرع في تصوير انعكاس الأحداث في الوعي الاجتماعي العام ، وفي تصوير الحال أو صدى الأحداث لدى غير أبطاله . ويمكن أن يقال كذلك إن سرعته في انحدار الحوادث إلى الحل أبين نسبياً من حركة القصة في صعودها نحو التأزم . وتظهر حركة القصة من خلال ذلك كله في تموجات مختلفة - متنوعة . ولكن يتألف من مجموعها ما يشه « السمفونية » في تأليف حركتها وألحانها ، وفي انسيابها جميعاً إلى هدف . وينبغي أن يتبع السرعة والبطء تنوع في الأسلوب ، بقصر الجمل وطولها ، وبسط الصورة أو الأقتصار على لمحات منها ، ومن الاعتماد على موسيقى الجمل التي تتلاءم وإيقاع الحوادث . ومرد الأمر في هذا كله إلى عبقرية القاص ومهنته على الاستفادة من تجاربه الأدبية ، ليصل إلى تصوير ما يريد . وليست لهذا الجانب قواعد محددة . وهو أمر يمس الصياغة الفنية للمضمون ، ثم الأسلوب في وقت معاً (٢)

٣- ولتصوير أحداث القصة وتطوير شخصياتها صلة وثيقة بما يسمى : المجال ، أو البيئة ، أو الجو العام ، إذ ليست الحكاية معزولة من مجالها الطبيعي والاجتماعي . ولا وجود كذلك في المجتمع لأفراد معزولين . وإنما يستلزم تصوير موقفهم - موضوعياً - أن ينظر إليهم مرتبطين أشد رباط بمجتمع خاص في فترة معينة وبيئة طبيعية خاصة ، وإلا جاءت القصة متكلفة ، وفقدت ما يبررها ، وإلا كان موقف القاص - إذن - كموقف دارس التشريح ، حين يعزل الحيوان الذي يشرحه في معمله ، بعيداً عن بيئته وجنسه (٣) .

ومجال الأحداث هو المبرر للقيم الاجتماعية والحيوية التي تتحرك فيها الشخصيات •

(١) راجع ص ٥٧٨ - ٥٨٠ من هذا الكتاب .

(٢) أنظر : E. M. Forster : Aspects of the Novel, p. 151-155

وكذا : H. Bonnet : Roman et Poésie, p. 44-47. 155-157

(٣) أنظر :

Francois Mouriach : Le Romancier et ses Personnages, p. 119

وكل عصر في كل بلد له حالاته التي تساعد على تنمية نوع خاص من القيم ، أو تؤدي إلى القضاء عليها وإقامة قيم أخرى .

وفي ربط صراع الشخصيات بالمجال على نحو مقنع أساس كمال التجربة ، والتعمق في جذور الوعي العام للفترة التي تكتب فيها القصة .

ومنذ الرومانتيكيين أضحى الطابع الموضوعي - أو المجال العام لأحداث الشخصيات - جزءاً جوهرياً من القصة والمسرحية على سواء . ويتسع المجال لتصوير هذا الطابع في القصة أكثر مما يتسع في المسرحية . وقد تبرز البيئة في القصة ، وتنبض بحياة لا تقل في مغالها عن الشخصيات التي تتحرك فيها . وكثيراً ما تضعف القصة إذا انعزلت فيها العواطف والشخصيات عن معالم الفترة التي كانت مجالاً لها ، بما زخرت به من عوامل الصراع الاجتماعي ، أو بما امتازت به من تقاليد ومعالم طبيعية . وكثيراً ما ما يحفل الكاتب - في هذه الحالة - بعاطفة الحب مثلاً . مهملاً الجوانب النفسية الأخرى ، إلى إهماله في تصوير خصائص المجتمع ، فتأتي شخصياته ناقصة مبتورة في معانيها - الإنسانية ، وفي مبررات دوافعها النفسية كذلك .

ومنذ الواقعيين أصبحت الدقة في هذا الوصف لا محيد عنها ، وصار الكتاب يعنون كل العناية ببعث البيئة الفكرية والاجتماعية والطبيعية للطبقات والشخصيات ، وما يستلزم ذلك من تصوير العصر تصويراً دقيقاً حول شخصيات القصة وأحداثها . وكان « فلوير » يسافر خاصة للاستقصاء في الاطلاع قبل أن يؤلف قصصه . وقد أحيى - في قصصه : « مدام بوفاري » و « التربة العاطفية » و « سلامبو » - كل معالم الفترات التي جعلها مجال أحداثه وأبطاله . ولبس « زولا » ملابس العمال ، وخالطهم في المناجم قبل أن يؤلف قصته « جرمينال (١) » . وكانت هذه العناية بالغة في القصص التي تدرج ، في الوقت نفسه ، للعادات والتقاليد في فترة من الفترات ، كقصص « بلزاك » و « زولا » و « جول رومان » وغيرها من القصص التي سبق أن أشرنا إليها (٢) .

وقد سار على هذا النهج الأستاذ « توفيق الحكيم » في قصته « عودة الروح » وفيها يصور المؤلف الوعي القومي في فترة معينة ، هي فترة ثورة مصر عام ١٩١٩ ، ويكشف عن صدى الأحداث في وعي الشباب لتلك الفترة ، وصراعهم الاجتماعي

(١) راجع ص ٥٨١ - ٥٨٢ وهاشبا من هذا الكتاب

(٢) أنظر ص ٤٧٢ - ٤٧٣ - ٥٠٦ - ٥٠٨ وهاشبا من هذا الكتاب

تجاربها ، من خلال حب فى القصة : « محسن » للفنائة « سنية » ، وتنافس أعلامه على حبها معه . ويمحى هذا الحب الذاتى العاطفى فى حب أكبر منه هو حب الوطن ، يلتقى عليه هؤلاء المحبون ، وتنتهى القصة وأبطالها فى السجن على أنهم متقاتلون بإشراق المستقبل القريب لهم ، نتيجة جهادهم .

وكذلك سار الأستاذ « نجيب محفوظ » فى قصصه . فثلا فى ثلاثيته السابقة الذكر ، نرى أحداث قصة : « بين القصرين » تدور فى القاهرة ما بين عام ١٩١٧ و ١٩١٩ فى أسرة برجوازية تمثل نماذج الشخصيات لتلك الفترة من الناحية النفسية والاجتماعية ، ثم نرى من خلال تلك الأسرة حوادث المظاهرات سنة ١٩١٩ . وصداها فى شخصيات الرواية وأثرها فيهم — وفى قصته : « قصر الشوق » ، نرى تصوير مجال الأحداث دقيقاً كذلك فى حياة القاهرة ما بين ١٩٢٤ و ١٩٢٧ ، فترى مظاهر التقاء الحضارة العربية بالتقاليد والعقائد ، ممثلة فى شخصية « كمال » واتصاله بالارستقراطيين من أسرة آل شداد الممثلين لمظاهر الحضارة العربية ، ثم تأثر كمال كذلك بنظرية « دارون » فى التطور . وفى الصفحات الأخيرة من الرواية وفاة سعد زغلول ، وفى القصة تصوير لجهوده فى إيقاظ الوعى القومى — وأخيراً فى قصة « السكرية » استعراض عام لمظاهر التقدم الحضارى فى مصر ، وللأحداث الكبرى ما بين ١٩٣٥ و ١٩٤٤ ، من توقيع معاهدة ١٩٣٦ مع إنجلترا ، ثم الحرب العالمية الثانية ، ثم إنذار ٤ من فبراير ١٩٤٢ ، وتفاعل الشخصيات مع تلك الأحداث تأثيراً وتأثراً . والمجال بهذا المعنى يفسر سلوك الشخصيات ، ويضىء جوانبهم النفسية ، ويقنع بالقيم التى يتصرفون فى ضوئها .

على ألا يكون الوصف العام لمجال الأحداث — فى جميع مظاهره السابقة — منعزلاً عن الحوادث والشخصيات فى القصة . إذ الغاية منه وصف عالم القصة المكتمل غير المبتور ، بل إن هذا الوصف ، فى دقائقه ، يفسر الحالات والدوافع النفسية ، ويمهد للتطورات ، ويبرر الأحداث . وهذا هو أقوى مظهر للموضوعية فى القصة (١) ، وله صلة وثيقة بتصوير الأشخاص فيها .

F. Mauriac, op. cit. p. 102-106

(١) أنظر :

H. Bonnet, op. cit. p. 3-37, 158-160

وكذا :

Paul Goodman : The Structure of Literature, p. 155-157

وكذا :

(٣)

الأشخاص في القصة

الأشخاص في القصة مدار المعاني الإنسانية ، ومحور الأفكار والآراء العامة . ولهذه المعاني والأفكار المكانة الأولى في القصة منذ انصرفت إلى دراسة الإنسان وقضاياها ، إذ لا يسوق القاص أفكاره وقضاياها العامة منفصلة عن محيطها الحيوى ، بل ممثلة في الأشخاص الذين يعيشون في مجتمع ما ، وإلا كانت مجرد دعاية ، وفقدت بذلك أثرها الاجتماعى وقيمتها الفنية معاً . فلا مناص من أن تحيا الأفكار في الأشخاص ، وتحيا بها الأشخاص ، وسط مجموعة من القيم الإنسانية يظهر فيها الوعى الفردى متفاعلا مع الوعى العام ، في مظهر من مظاهر التفاعل ، على حسب ما يهدف إليه الكاتب ، في نظرته إلى هذه القيم ، وفي أغراضه الإنسانية . ولا مناص من اتساق هذه الأغراض مع الغرض الفنى . وهذا مظهر الصراع النفسى أو الاجتماعى . يقوم به الأشخاص ضد المجتمع وعوامل الطبيعة ، وقد يقوم به الشخص ضد نفسه

والأشخاص في القصة - وفي المسرحية كذلك - مصدرهم الواقع ، ولكنهم يختلفون عن نألفهم أو نراهم عادة ، في أنهم - في ضوء العرض الفنى - أوضاع جانبيا . وسلوكهم معلل في دوافعه العامة . ونوازعهم مفسرة نوعا من التفسير : قد يكون فيه بعض التعقيد ، ولكنه تعقيد ذو معان إنسانية كذلك ، وله أسبابه التى يحلو بها الكاتب هذه المعانى . فـ « شخصيات » دستوفسكى - مثلا - مزدوجة في نوازعها ، يتجاوز فيها التواضع والكبرياء ، والخبث والطيبة ، والكفر والإيمان ، ولكن هذا الازدواج الحبيب إلى نفس « دستوفسكى » لا يهرنا ، لأننا نشرف عليه من داخل الشخصيات ، لا من خارجها . وللكاتب من ورائه غاياته الإنسانية في الكشف عن الأغوار النفسية ، والإيحاء بالاعتدال في النظرة إلى المجرمين ، وإلقاء التبعة في إجرامهم على نشأتهم في أسرهم ، أو على ظلم المجتمع لهم ، ثم الكشف عن سلطان العقيدة كذلك ،

كما رأينا في قصته السابقة الذكر (١) . ونعتقد دائماً أن الكاتب - لكي يمنح أشخاصه الحياة حق الحياة - عليه ألا يقتصر على تصوير القوى الغريزية الغامضة ، والوعى الفردى المطلق ، وإنما يجوز له ذلك التصوير في ظل الوعى الإنسانى ، ومنطق المجتمع والبيئة . إذ لا وجود لوعى فردى معزول عن الضمير الإنسانى العام . ومهما يكن الإنسان حيواناً ، فهو « حيوان مدنى » . وحتى حين يشد فيسجن نفسه في غرائزه ، يجب أن نصورها إلى جانب القيم التى لا بد أن نراها في ظلها ، بحيث تكون التجربة كاملة في تصويرها وفي نتائجها الطبيعية التى يتعرض لها من يشد عن سلوك الإنسان المدنى ، فيسعى استخدام حريته (٢) .

على أننا لا نريد بالتعليل والتفسير أن يصف القاص الدواعى الدافعة كلها ، وأن يبرر بالفلسفة أو المنطق كل حركات أشخاصه ، وإلا وقع في مزلق آخر ، وهو أن يصف نفسه في أشخاصه ويفرض نفسه عليهم ، فتبعد أشخاصه عن الحياة ، وعن الموضوعية التى هى الأساس الفنى الأقوى للقصة والمسرح على سواء (٣) .

وموقف القاص من أشخاصه غير موقف المؤرخ من يؤرخ لهم - لا في اختيار الأحداث وسببها ، كما رأينا في المسرحية عند أرسطو ، فحسب (٤) - ولكن في طريقة تصويرهم . فالمؤرخ يحكم عادة على أشخاصه - من الخارج بمجموعة من الأحداث في بيئة ذات عادات ونظم خاصة . وتتوارى أشخاصه وراء هذه العادات والتقاليد ، فيفقدون بذلك عنصر المفاجأة والاستبطان ، على حين يعنى الكاتب - القصصى والمسرحى - باستبطان وعى شخصياته . فكل شيء فيهم - إن لم يكن مشروحاً - فهو على الأقل قابل للشرح . ويشعرنا الكاتب أنه خالقهم ، فهو يعرف جوانبهم . ولكنه - مع ذلك يجعلهم يسيرون - في منطق الأحداث النفسى والاجتماعى -

(١) أنظر ص ٥٤٥ ، ٥٤٦ - ٥٤٨ من هذا الكتاب .

(٢) أنظر : E. G. Plékanov : L'Art et La Vie Sociale, p. 291-293

وكذا : F. Moriac : Le Raman, p. 65-71

(٣) المرجع السابق ، الموضع نفسه .

(٤) راجع ص ٥٧ - ٥٨ من هذا الكتاب .

سيراً حياً مبرراً ، لا غرض فيه ولا تحكم ، يحتفظون فيه بإمكانياتهم . فكل شيء فيهم متوقع ، مفاجيء ، تشف ذات نفوسهم عنه ، وتشرحه . فالقصة « أصدق في تصويرها للمعاني الإنسانية من التاريخ » . ولهذا كانت المذكرات اليومية الحقيقية الدقيقة في واقعيتها أقرب إلى التاريخ منها إلى القصة في معناها الفني (١) .

والكاتب يخلق أشخاصه ، مستوحياً في خلقهم الواقع ، مستعينا بالتجارب التي عاناها هو أو لحظها . وهو يعرف كل شيء عنهم ، ولكنه لا يفضى بكل شيء . فلا يصح أن يذكر تفاصيل الحياة اليومية إذا كانت لا تمت بصلة إلى فكرة القصة ، ولا تدل على الحال النفسية لأشخاصه ، أو على العادات والتقاليد ذات السلطان في المجتمع ، وذلك كالتفاصيل التي تمت بصلة إلى مجرد طعام أو شراب أم نوم أو مرض لم يكن له أثر في تطوير القصة ، وما إلى ذلك من أمور الحياة التافهة التي تشغل عادة جزءاً كبيراً من واقع حياة الفرد . وإنما يعنى الكاتب بما يخص الصلات الإنسانية والنوازع النفسية ، وفي هذا لا تكون الشخصيات صورة طبق الأصل من الواقع ، بل يبعد بها الفن والخيال عن الواقع بقدر ما يهدف الفن إلى تصوير المعاني الإنسانية ، لا للمادية المجردة في ماديتها لذاتها (٢) . فالقصة - والمسرحية كذلك - بمثابة « لوحات تشريح خلقي اجتماعي » ، وفيها ينقل المؤلف الواقع إلى عالم الفن ، وأسلوب الفن في الواقع لا يحتل الشرح والكلام من حياة الأشخاص المكان الذي يحتلانه في القصة والمسرحية ، حتى في أقصى مآزق الحياة . وإنما يقوم الكاتب بتسجيل التجارب الإنسانية بحقائق إنسانية عن طريق الإيحاء .

وهذا الإيحاء هو المعنى « الشعري » الذي تظهر فيه ذاتية الكاتب ، وهو ما عناه « مورياك » حين دعا « الكتاب » إلى الرجوع عن اتباع حقيقة الواقع في حرفيته في

Alain : Propos de littérature, p. 169-170

(١) أنظر :

E. M. Forster : aspects of the Novel, p. 44-54, 60-51

وكذا :

والعبارة بنصها في المرجع الأخير ، قارنها بعبارة أرسطو فيما يخص المسرحية ص ٥٣ من هذا الكتاب .

(٢) مرجع « فورستر » السابق ص ٤٦ - ٥٤ .

المسرح والقصة على سواء (١) . وهو يقوم بدعوته في وجه النزعة « السلوكية » التي سبق أن تحدثنا عن أثرها في القصة والخيالة ، ولكن هذه النزعة أيضاً تدع مجالا فسيحاً للكاتب في الاختيار والإيحاء كما سبق أن شرحنا ، على أنها تتطلب مهارة في الاختيار والعرض لا تتوافر إلا لكبار الكتاب (٢) .

هذا ، والأشخاص — في القصص بعامة — نوعان : ذوو المستوى الواحد ، ثم الشخصيات النامية .

والشخصية ذات المستوى الواحد هي الشخصية البسيطة في صراعها ، غير المعقدة ، وتمثل صفة أو عاطفة واحدة ، وتظل سائدة بها من مبدأ القصة حتى نهايتها ، ويعورها عنصر المفاجأة ، إذ من السهل معرفة نواحيها إزاء الأحداث أو الشخصيات الأخرى . وشخصية « الفارس » و « الراعي » في قصص القروسة والرعاة من هذا النوع (٣) . وهذا النوع من الشخصيات أيسر تصويراً وأضعف فناً ، لأن تفاعلها مع الأحداث قائم على أساس بسيط ، لا تكشف به كثيراً عن الأعماق النفسية والنواحي الاجتماعية . ويمثل لذلك في أدبنا ببعض شخصيات قصة : « عودة الروح » ، للأستاذ توفيق الحكيم . وللكاتب أن يصور بعض شخصياته كذلك إذا كانت لا تقوم بدور رئيسي في القصة ، كالسيد رضوان الحسيني والشيخ درويش في قصة « زقاق المدق » للأستاذ نجيب محفوظ مثلاً (٤) . وقد يجوز تصوير الشخصيات ذات المستوى الواحد إذا كانت هزلية .

فإذا قدم الكاتب الشخصية ذات العاطفة الواحدة في حالة استغراق . فإنها تعتقد في عاطفتها ، وتنمو داخلياً ، وترتبط بصراع مع المجتمع تصير به من الشخصيات النامية (٥) . وذلك كشخصية « دون كيخوته » في القصة التي تحمل اسمه (٦) .

(١) راجع : François Mauriac : Romancier et ses Personnages

(٢) أنظر هذا الكتاب ص ٥٢٣ - ٥٢٤ .

(٣) أنظر هذا الكتاب ص ٤٦٥ - ٤٦٧ ، ٤٦٨ ، ٥٠٠ .

(٤) الدكتور محمد يوسف نجم : فن القصة ص ٩٩ - الأستاذين : محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس :

في الثقافة المصرية ص ١٦٩ - ١٧٠ .

(٥) أنظر : E. M. Forster : Aspects of the Novel, p. 70

(٦) راجع ص ٤٦٨ - ٤٦٩ من هذا الكتاب . ومن الشخصيات ذات المستوى الواحد دراسة النماذج البشرية العامة لمصر أو بيئة إذا لم يتعمق الكاتب في تصويرها على نحو ما شرحنا ص ٥٠٧ - ٥١١ من هذا الكتاب .

والصراع هنا أعمق في البعد النفسى وإن صور جانباً واحداً من جوانب الشخصية .. ونقصد بالصراع نوع التفاعل أو التجارب مع الأحداث أو الأشخاص الآخرين .

أما الشخصيات النامية فهى التى تتطور وتنمو قليلاً قليلاً ، بصراعها مع الأحداث . أو المجتمع ، فتكشف للقارئ كلما تقدمت فى القصة ، وتفجؤه بما تغنى به من جوانبها وعواطفها الإنسانية المعقدة . ويقدمها القاص على نحو مقنع فنياً ، فلا يعزو إليها من الصفات إلا ما يبرر موقفها تبريراً موضوعياً فى محيط القيم التى تتفاعل معها ، وهى خاصة القصة الحديثة التى تنبر جوانب الوعى الفرد فى ظل الوعى الإنسانى ، وذلك مثل شخصيات « دستوفسكى » فى قصصه ، وشخصية « مدام بوفارى » فى قصة « مدام بوفارى » لفلوبير — وعباس الحلوى فى « زقاق المدق » ، وأحمد عاكف فى « خان الخليلى » ، وحسين فى قصة : « بداية ونهاية » للأستاذ نجيب محفوظ ، وشخصية أحمد عبد الجواد وابنه كمال . وحفيديه أحمد وعبد المنعم ، فى ثلاثية الأستاذ نجيب محفوظ السابقة الذكر .

وللكتاب فى تصوير الشخصيات النامية طريقتان :

أولاهما : أن يكون الشخص فى القصة متكافئاً مع نفسه ، أى منطقياً فى صفاته ، بحيث يمكن تفسيرها كلها بالحالة النفسية والموقف ، ولا يكون فيها تناقض غير مفهوم ، فتكون مهمة القاص أن يوضح ما هو مختلط مضطرب فى المخلوق الإنسانى ، ويوازن اتجاهات قواه ، وينظمها . فالشخصيات تتطور فى القصة ، وقد تغير أفكارها ومسلكها بتقدم الأحداث ، ولكنها تظل واضحة الجوانب موضوعياً بمجرى الأحداث الفنية ، مفسرة فى ضوء طبيعتها ودوافعها وصراعاها ، فيسهل الحكم على هذه الشخصيات ، ويقرّبهم القاص إلى الإدراك . وفى هذا الاتجاه سار أكثر الكتاب منذ الواقعيين . وعلى رأسهم « بلزاك » (١) .

والطريقة الثانية يحرص فيها الكاتب على ألا يكون الشخص منطقياً مع نفسه فى سلوكه ، وقد سنها « دستوفسكى » لمن تأثروا به من كتاب القصة فى أوروبا . وفى شخصياته يبلع التصوير النفسى أقصى درجات التعقيد ، بحيث يتعذر الحكم على

(١) وهو نظير مبدأ « الثبات » أو « التكافؤ » فى المسرحية كما أقره أرسطو ، أنظر ص ٦٦ من هذا الكتاب .

أشخاصه باخضاع دوافعهم النفسية لمنطق معين . إذ يتجاوز فيهم - في أن واحد - ما هو جليل سام ، وما هو دنيء حقير ، وتقرن العواطف المتضادة ، فيستحيل تمييز خيوطها المتشابكة . ويصور « دستوفسكى » فيهم هذه الحقائق النفسية دون أن يحكم عليها أو يعلل لها منطقياً . وبهذا يجلو فيهم أعماق الأغوار النفسية التي تحجر من يشهدا (١) . وقد رأينا مثلاً من هذا الازدواج في بعض شخصيات « دستوفسكى » فيما سبق (٢) . ونكتفي هنا بمثالين آخرين لابلد لفهم قرائنهما الرجوع إلى نصوص القصص نفسها : عندما صرح « إيفان » بأن « كاترين إيفانوفنا » تروقه ، كان يكذب على نفسه . فقد كان يحبها حباً جنونياً في نفس الوقت الذي كان يبغضها فيه أحياناً إلى درجة هو فيها حقيق بأن يقتلها (٣) . . . ، وفجأة اعتقد « راسكولنيكوف » أنه اكتشف أنه يبغض « سونيا » ، وقد دهش حتى أدركه الرعب من مثل هذا الاكتشاف الغريب ، وسرعان ما رفع رأسه يتأمل في وجه الفتاة ، فاخفى الحقد من قلبه على الأثر ، فلم يكن حقداً ، إنه قد انخدع في طبيعة العاطفة التي كان يعانيتها (٤) . وفي هذه المواطن تتجلى الكهوف المظلمة الواقعية من النفس الإنسانية .

وقد أثرت طريقة « دستوفسكى » هذه في الاتجاه الحديث للقصّة المعاصرة تأثيراً عميقاً . ذلك أنها يتوافر فيها عنصر التوقع والمفاجأة في سلوك الشخصيات في القصّة ، وهذا جانب هام من جوانب الصراع والتفاعل ، تكتسب به الشخصيات حيويتها . وفيه يتحاشى كتاب القصّة الحديثون التفسير والتعليل والكشف عن الجوانب النفسية التي تتحكم في سلوك الشخص ، وتجعل القارئ يفهم سلفاً كل ما سيفعله إزاء الأحداث أو اتجاه الآخرين . وقد اتبع كتاب القصّة الأميركيون هذه الطريقة في تصوير شخصياتهم وعرضها ، وأفادوا في ذلك من النزعة السلوكية الفلسفية . كما سبق أن شرحنا (٥) .

F. Mauriac : Le Roman, p. 47-55

(١) أنظر :

(٢) أنظر ص ٥١٠ ، ٥١١ ، ٥١٣ ، ٥١٧ من هذا الكتاب .

(٣) قصة « الإخوة كارامازوف » ص ٥٣٤ من الترجمة الفرنسية .

(٤) الجريمة والمقاب ، ج ٢ ، ٥٢ من الترجمة الفرنسية ، راجع ، لهذا الاتجاه في القصّة ، والأشلة

كثيرة عليه ، هذا المرجع :

A. Gide : Dostoievsky p. 131-140

(٥) أنظر هذا الكتاب ص ٥٢١ - ٥٢٣ .

وفي هذه الطريقة في تصوير الشخصيات يتجلى الإحساس بالزمن وسيلة من وسائل الحركة والتطور ، في ظل هذا الصراع الحر في القصة ، إذ أن كل شخص في القصة حر يتوقع المرء منه كل شيء ويخاف كل شيء ، فيرقب ما سيأتيه في اهتمام المتوجس المتوقع المرتاب ، لا في يقين العالم بكل شيء حين يستبطن دواعيه النفسية ، كما كان متبعاً في القصة من قبل : ثم إن في هذه الطريقة أيضاً تظهر حرية الإنسان في صراعها الكامل مع عوامل نموها أو تعويقها . وهي أهم ما يحرص الكاتب على جلالته في قصته .

وهذا هو ما يشيد به « سارتر في اتجاه القصة الحديث . ناقداً على « موريك » سيره على الطريقة الأخرى التي تسرف في الاستنباط والتحليل النفسي ، يقول « سارتر » : على كاتب القصة حين يستعين بوسائله من الكلمات التي يتصرف فيها ، أن يتعمق ، فيما يكتب ، تصوير السمات المميزة لزمن يشبه الزمن الحاضر الذي أعيش فيه أنا القارئ ، بحيث المستقبل غير محدد بعد . إذ أتى إذا وقع في ظني أن أفعال البطل محددة سلفاً بالوراثية أو بالمؤثرات الاجتماعية — أو أية آلية أخرى — فإن الزمن ينعكس مجراه على ، فلا يبقى سوى : أقرأ ، وأستمر في قراءتي تجاه كتاب لا حركة فيه . أو تريد أن تحيا شخصياتك ؟ أسلك في كتابك مسلكاً يكونون فيه أحراراً . فليس القصد هو التحديد ، ومن باب أولى ليس القصد هو الشرح (فأجود أنواع التحليل النفسي في قصة من القصص هو آية موتها) ، ولكن أقصد إلى تقديم عواطف وأفعال لا يمكن التنبؤ بها . فالذي سيفعله روجوجين « (١) لا أعلمه أنا ولا هو ، أعرف أنه ذاهب للقاء خليلته الآثمة ، وعلى الرغم من ذلك لا أستطيع أن انتبأ أيسطر على عواطفه أم سيدفعه فرط الغضب إلى القتل : ذلك أنه حر ، أنزلق معه (بخيالي وتوجسي) ، وها هو ذا يتوقع كما أتوقع . أنه في دخيلة نفسي يخشى ذات نفسه : إنه حي » (٢) .

(١) Rogojine ؛ شخصيته من شخصيات « دستوفسكي » في قصة « الأبله » ، وفيها يعالج دور العطف الإنساني ، وصراع الخير والشر والحب والبغض ، وخطر الإرادة الطيبة المشلولة . و « روجوجين » مثال المفرط في شهواته وحب ذاته وهو يفساد في إسفافه وماديته شخصية الأمير : « مويشكين » . والقصة كلها بمثابة تشكيل في إدراكنا العام للإنسان بوصفه مخلوقاً متزن القوى محكوماً بمواطف وأفكار ومصالح يمكن تحديدها أو تفسيرها أو التنبؤ بها .

(٢) أنظر : J. P. Sartre : Situations, I. Paris, 1947 p. 37-39.

وكذا : G. Picon : Panorama des Idées Contemporaines, 422-423

:ويقودنا الحديث في الشخصية على هذا النحو إلى مسألة « البطل في القصة »
ومفهومه ، وموقف كتاب القصة المعاصرين منه .

ذلك أن في كل قصة شخصاً أو أشخاصاً يقومون بدور رئيسي فيها ، إلى جانب شخصيات أخرى ذات دور أو أدوار ثانوية . ولا بد أن يقوم بينهم جميعاً رباط يوحد اتجاه القصة ويتضافر على ثمار حركتها ، وعلى دعم الفكرة أو الأفكار الجوهرية فيها ، وذلك بتلاقحهم في حركتهم نحو مصائرهم ، واتجاه الموقف العام في القصة . وكلا النوعين من الشخصيات مأخوذ من الحياة . وإذا كانت الشخصيات ذات الأدوار أقل في تفاصيل شئونها فليست أقل حيوية وعناية من القاص . وكثيراً ما تحمل الشخصيات الثانوية آراء المؤلف في قصص « دستوفسكي » أو تقفز في بعض مواضع القصة إلى المحل الأول ، كما في قصص « موريالك » (١) . وكل شخصية في القصة ذات رسالة تؤديها كما يريد منها القاص .

وقد كان من المؤلف في القصة أن يقوم شخص من أشخاصها بدور البطولة في أحداثها ، وينال تصويره من الكاتب العناية الكبرى ، ويكون محور القصة ، والرابطة بين مختلف أشخاصها الآخرين ، وقد يكون مع ذلك معبراً عن سلوك كثير من أهل طبقته الاجتماعية ، يريد الكاتب أن ينحى عليهم موقفهم من وراء تصويرهم تصويراً موضوعياً ، أو يقصد إلى إغذارهم في سلوكهم ، ملقياً التبعة على القيم السائدة الظالمة في مجتمع يجب أن تتميز هذه القيم فيه (٢) ، وقد يعبر البطل عن اتجاه إيجابي ، يرضى عنه الكاتب ، فيجعله ينتصر على ما يعترض طريقه ، في تصويره لهذه الألوان من بطولة القصة .

(١) المرجع السابق ص ١٢١ - ١٢٢ . وكذا :

F. Mauriac : Le Romancier et ses Personnages, p. 126-127

(٢) فللكاتب أن يصور الشخصية - سلبية متخاذلة ، لنشر تجاهها - من وراء التصوير الحي لهذا التخاذل ، ومن وراء تصوير الدوافع النفسية - بنفور يبعث في النفس معاني إنسانية إيجابية في ذاتها . أو يصورها فاشلة في جهادها ، ويلقى التبعة في هذا الفشل على المجتمع الذي يريد تغيير نظمه . والكاتب في هاتين الحالتين لا بد له من التبرير الفني ، وتصوير الصراع النفسي والاجتماعي . وكان « فلوير » ولوعاً بتصوير الشخصيات الفاشلة على النحو السابق ، كما في قصة « مدام بوفاري » وقصة « التربة العاطفية » . أنظر خاتمة القصة الأخيرة .

وفي الحالة الأخيرة يظهر البطل في القصة بوصفه بطلاً حق البطولة ، ويقرب بذلك من البطل في معناه الملحمي ، وذلك كما في قصص الفروسية التي ذكرنا من قبل خصائصها . وأما في الحالات الأخرى ، فلا يقصد من البطل سوى الشخصية التي يعنى المؤلف بها عناية كبيرة ، فيلقى الضوء على جميع جوانبها النفسية ، لتمثيل نوع السلوك الذي هدف الكاتب إلى تصويره في قصته .

ومنذ الواقعيين والطبيين ، قد غلب على القصة في الآداب الغربية اتجاه آخر ، يتضح فيه إهمال البطل في معناه السابق ، إذ أصبح يقصد القاص إلى تصوير عدة أشخاص ، لا يخص بعنائه واحداً منهم بوصفه « البطل » ، وإنما يوليهم جميعاً عناية . وقد يتفاوتون فيها بعض التفاوت ، فيكون من بينهم شخصية رئيسية ، تفوق من سواها في القصة ، ولكنهم يتقاربون جميعاً في هذه العناية . ويقصد القاص . في هذه الحالة ، إلى الكشف عن وعيهم جميعاً بالقياس إلى الموقف العام في القصة ، فتصير غاية القصة الأولى هي الكشف عن جوانب موقف ، وعن أصدائه النفسية العميقة في مجموعة من الأشخاص ، يمثلون طبقة أو طبقات مختلفة في المجتمع . على أن مما يجب الانتباه إليه أن هؤلاء الكتاب لا يهتمون بتصوير الحالات النفسية لأشخاصهم ، ولكنهم يعنون بتصوير الحالات الواعية تجاه الموقف الخاص ، ومن خلال هذا الوعي تعرض الحقائق الاجتماعية . ولا يقف هذا الإدراك حائلاً دون تصوير الأشخاص متعارضين في المجتمع ، أو متصارعين معه ، أو ظهورهم بمظهر من سحقهم رحاه العمياء ، أو تصوير تعارض طبقتين من الطبقات الاجتماعية في اصطراعهما بعضهما مع بعض ، كالعمال والمستغلين لهم . وكانت غاية بلزاك في « الملهاة الإنسانية (١) » تصوير موقف البرجوازيين مما ساد مجتمعهم من تقاليد ونظم . وقصد زولا إلى تصوير كفاح العمال لتلحق حقوقهم والكشف عن قوى الشر في مجتمعهم ، وفي ورائهم . ومن خلال الوعي البائس لشخصياتهم رسم قوى الشر الهائلة هذه وهي تغتالهم اغتيالاً لا رحمة فيه ، وكان لتصويره أثر في إيقاظ الوعي الاجتماعي كي تنال هذه الطبقة حقوقها (٢) ، وشخصية « جيمي هرف » — في قصة الكاتب الأمريكي « دوس باسوس » — مثال لتضحية من ضحايا المجتمع حين يسحق (٣)

(١) أنظر هذا الكتاب ص ٤٨١ — ٤٨٤ وهاشبا .

(٢) أنظر ص ٤٧٨ — ٤٨١ وهاشبا من هذا الكتاب .

(٣) هذا الكتاب ص ٥٢٢ — ٥٢٣

بطغيانه فرداً من أفرادهِ . وقد ولع «دوس باسوس» بتصوير الموجود في الفترات التي يعاني فيها من ألم الوجود تحت الضغط الاجتماعي الساحق . وهو يضمّر ، في تصويره ، الحالات السعيدة للشخصية لأن غايته هجاء المجتمع بتصوير ما يعانيه الفرد من نظمه وسلطانهِ (١) .

والوجوديون جميعاً يصورون في أدبهم الحقائق الاجتماعية من خلال وعي الأفراد في القصص والمسرحيات على سواء ، ويسمون أدبهم : أدب المواقف ، كما في قصص « الثنيان » و « عصر العقل » لجان بول سارتر . وكما في قصة « الغريب » لألبير كامو . ويعدون أدبهم أدب ثورة ، « لأن الفكرة الثائرة ما هي إلا فكرة في موقف المضطهدين حين يثورون ، متعاونين ، ضد الظلم » . والوجوديون لا يحفلون في أدبهم باللاشعور إلا إذا ظهرت آثاره في أعمال الأفراد في مواقفهم عن وعي (٢) .

وقد بدأ يظهر في أدبنا هذا النوع من القصص الذي يهمل فكرة البطل ، ويهتم بتصوير الوعي الاجتماعي لمجموعة من الأفراد ممثلة لاتجاه خاص في المجتمع على نحو ما قلناه ، وذلك الاتجاه ظاهر في قصة الأستاذ عبد الرحمن الشراقوى : « الاتجاه » وفي قصة الأستاذ حنا مينه : « المصابيح الزرق » . وفي كليهما يتمثل اتجاه حديث للقصّة في تصويرها ضروباً من الوعي الاجتماعي والكفاح المشترك ، في مواقف إنسانية تكشف عن استلاب في المجتمعات الحديثة ومأساته فيها ، وصراع البطولة الجماعية في سبيل التغلب على هذا الاستلاب .

وقد رأينا — فيما شرحنا في هذا الفصل — كيف تنزع القصص في العصر الحديث نحو الواقع الاجتماعي وتصوير الوعي الإنساني ، مع تعميق هذا الوعي بالطرق النفسية والفلسفية التي عنيت بها القصّة ، وأسهمت في توجيه الجهود المشتركة نحو النزعة الإنسانية القومية والعالمية . وقد رأينا الفرق بين عالم الواقع المحض وعالم الأدب ،

(١) أنظر :

C. E. Magny : L'Age du Roman Americain, p. 120-133

(٢) سنتحدث في الفصل التالى عن فلسفة الوجوديين في فن المسرحية ، ولعنّى الموقف في الاتجاهات الفنية الحديثة ، أنظر كتابنا : الأدب المقارن الفصل الثانى من الباب الثانى ، وكذا ترجمتنا العربية لكتاب سارتر « ما الأدب ؟ » .

، والنواحي الفنية في اختيار الأحداث والشخصيات وطريقة القصص ، وهي مجالات أصالة الكاتب حين تشف عن ضروب الوعي الإنساني من خلال وعيه العميق الفني .

وُلا زالت أماننا مسألة أخرى هامة ، يبعد بها كذلك عالم الفن عن العالم الواقع المحض ، هي لغة القصة ، نرجئها لتحدث عنها في آخر الفصل التالي ، وموضوعه : الاتجاهات العالمية في المسرح بعد أرسطو ، لأن لها صلة وثيقة كذلك بقضية الأسلوب .
في المسرح .

الفصل الرابع

الاتجاهات العالمية في المسرح بعد أرسطو

سبق أن تعرضنا لنقد المسرحية في هذا الكتاب حين تحدثنا عن أفلاطون. وأرسطو في الباب الأول ، وقومنا آراء أرسطو فيها على حسب المذاهب التي تلتها ، ثم قارنا في الفصل السابق نواحي النقد الفنية في القصة بكثير من نظيرتها في المسرحية وبخاصة على حسب ما قدمناه من نقد أرسطو (١). ولكن المسرحية قد جد فيها كثير من التيارات الفنية والفلسفية في النقد العالمي بعد أرسطو ، بحيث لا يغني فيها ما سبّو أن ألقينا به من نواحي النقد في المواطن التي أشرنا إليها . ولذا نرى أن نشرح في هذا الفصل الاتجاهات الكبرى في المسرحيات العالمية . وسنجعل محور اهتمامنا جلاء النواحي الفنية وبخاصة في المسرحيات العالمية المعاصرة ، غير مغفلين الجوانب الفلسفية التي يركز عليها ، والمذاهب الكبرى الأدبية التي دعمتها ودعت إليها ، ولكننا سنحرص مع ذلك على الاحتفاظ بطابع علمي في نقدنا ، يساعد على تكوين الوعي الفني لهذا الجنس الأدبي والتهوض بمستواه في الخلق الفني وتوجيهه .

وحيث اعتمدنا في هذا الكتاب على الجانب الزمني التاريخي في تتبع تطور النظريات التي عرضناها في فلسفة الأدب وأجناسه ، فإننا — احتفاظا منا بوحدة هذه الدراسة — سنبدأ من حيث انتهى أرسطو في نقد المسرح ، لنبين كيف اتسعت مجالات المسائل التي كان له فضل البدء في جلائها ، وكيف أضاف إليها النقد وفلاسفة الجمال العالميون مسائل جديدة ، مع تقويم هذه الاتجاهات في ضوء المذاهب الأدبية الكبرى. ذلك أن المسائل التي بدأ بها أرسطو في نقد المسرحية لم تبح كلها امحاء تاما من مجال النقد الحديث ، وإن كان قد توسع فيها ، فبعدت كثير أو قليلا عن مصدرها الأول ، ثم أضيف إليها بعد ذلك مسائل جديدة كل الجدة .

(١) أنظر الفصل الأول والثالث من الباب الأول ، ثم صفحات ٥١٣ - ٥١٠ ، ٥١٦ وما يليها ،

٥٢٦ ، ٥٣٠ - ٥٣١ ، ٥٣٢ من هذا الكتاب .

(١)

موت المأساة ونشأة الدراما الحديثة

يخرج بنا المجال عما رسمناه لأنفسنا إذا تتبعنا أجناس المسرحية المختلفة منذ عصر النهضة حتى اليوم ، ولكننا نرى من الضروري أن نكشف عن الأهمية الفنية لتطور عام في مفهوم المسرحية له قيمة كبيرة في تقويم المسرحيات الحديثة ، ذلك هو التطور الذي أدى إلى موت المأساة التقليدية ، ونشأة الدراما الحديثة انتهت في عصرنا الحاضر ، لا إلى خلط الأجناس الأدبية بعضها ببعض فحسب بل إلى مزج المذاهب نفسها ، في سبيل خلق ضروب من المسرحيات الواقعية الطابع ، التي تستعين في تعميق واقعيتها بمختلف الاكتشافات الفنية والعلمية ومختلف النزعات الإنسانية .

وسبق أن بينا أن أرسطو يقسم المسرحية إلى مأساة وملهاة ، ويفرق أرسطو بينهما في الحدث : فموضوع المأساة فعل نبيل ، في حين موضوع الملهاة الفعل الهزلي الذي هو قسم من القبيح ويثير الضحك ، وغالبا ما يكون حدث المأساة تاريخيا ، بخلاف الملهاة ، ثم في الشخصيات ، فبطل المأساة أرسطراطي ، وبطل الملهاة من أراذل الناس ، ثم في الحل الفاجع في المأساة ، والباعث على السخرية في الملهاة (١) .

ويمكن القول إجمالا بأن هذه الفروق ظلت مرعية في العصر الكلاسيكي الذي غنى بتوكيد الفروق بين المأساة والملهاة ، وتوسع فيها . فلكل منهما لغته وتقاليده وغايته ، حتى عابت الأكاديمية الفرنسية على الشاعر كورني افتتاحه لمأساة « السيد » بمحدث الوصيفة ، لأنه تقليد ملهوى (٢) .

وبلغت المأساة قمة نضجها في العصر الكلاسيكي ، فإلى نبل البطل المأثور عن المسرحيات اليونانية . أصبحت مسئولية الفرد في تعرضه لنتائج فعله فردية ، بدلا من المسئولية عن ذنب لم يرتكبه البطل ، ويتحمل فيه تبعات أفعال غيره أو اللغنة في الصراع ضد القدر في المسرحيات اليونانية . ولأخذ مثالا لذلك مأساة أجا ممنون لشاعر اليونان ايسخيلوس . فقد حلت به اللعنة التي استحقها أسرته . أسرة « اترئوس » . ثم أخذ في المأساة يكفر عن أخطاء

(١) أنظر : هذا الكتاب صفحات ٨٢ - ٨٤ .

(٢) أنظر . R. Bray : La formation de la doctrine classique . p. 305

أخرى كذلك ، بعضها مسئولته فيه جزئية . منها أنه قاد حملة حربية ظالمة أزهدت فيها أرواح المواطنين هي جملة طروادة . بسبب امرأة طائشة هربت من زوجها ، هي هيلين ، وضحي بابتسه البريئة إفيجينا لكي يبحر الحملة ، ثم أثار غيرة امرأته حين عاد من الحملة بإحدى السبايا : كاساندرا . وقتلته امرأته كليتمنسترا بعد عودته من الحملة منتصرا ، فكانت أداة عقاب له وقصاص منه عن اللعنة الموروثة . وعن الأخطاء التي ليس هو في الحقيقة المسئول الوحيد عنها . وتصبح كليتمنسترا بعد ذلك مسئولة عن جريمتها في قتلها زوجها ، فهي - في ثلاثية (١) أيسخيلوس - ضحية عدوانها ، ويقتلها « أورشطس » .

(١) ثلاث مسرحيات متتابعة الحلقات للشاعر أيسخيلوس ، مثلت عام ٤٥٨ ق . م . وعنوانها جميعا Oresteia وعنوان الأول : « أجا ممنون » ، بعد عودته من طرواده مع أسيرته كاساندرا ، فتقتله امرأته كليتمنسترا . وعنوان الثانية : « كوفور » أو حاملوا السقيا ، وفيها يقدم أورشطس بمد قتل أبيه أجا ممنون لي قبر أبيه ، ويقع على القبر خصله من شجره ، فتتعرف بها عليه أخته اليكترا حين تقدم لتسقى القبر بالشراب ويدخل أورشطس مع بيلادس - الأخ الوفي لأجا ممنون - قصر أبيه في شكل سائحين ، ليزعما موت أورشطس إلى أمه ، ويحتالان بذلك على قتل أيجتوس خليلها ، ثم على قتلها . وعنوان المسرحية الثالثة يومينيس ، أو أرواح الاسترضاء . ذلك أن أورشطس عقب قتله لأمه انتقاما لأبيه ، تحمل عليه اللعنة ، وتساوره أرواح الندم أو ذباب الندم ، فيصحه أبولو بالذهاب إلى أثينا ، حيث يقدم للمحاكمة . وتساوى الأصوات في محاكمة بين قتله أو العفو عنه . ويرجع جانب العفو الإلهة أثينا ، حيث تهدي ذباب الندم Furies Ennides فتتحول إلى أرواح عطفوفة خيرة : Eumenides الآلهة أن تؤسس اكراماً لها معبداً في أثينا . وقد أخذ نفس الأسطورة سارتر . فآلف فيها مسرحية جعلها قالباً لكثير من القضايا الفكرية المعاصرة وحولها إلى مسرحية : مواقف كما سنشرح فيما بعد . وقد أخذ نفس الإطار الأسطوري الكاتب الأمريكي يوجين أونيل ، ولكنه أجرى في الإطار أحداثاً معاصرة ، في ثلاثية التي عنوانها : الحداد يليق بالكثرا Mourning becomes Electra ١٩٣١ ' ثلاثة عشر فصلا . وعنوان المسرحية الأولى من هذه الثلاثية : « العودة » ، عودة أورا مانون قائد جيش الشمال في الحرب الأهلية الأمريكية ، مع ابنه أورين ، إلى منزله ، حيث تنتظره إمرأته كريستين ، وابنته لافينيا

ويرزح المنزل تحت عبء خطأ ارتكب من قبل . ذلك أن إبراهيم مانون ، والد إزرا ، كان قد طرد من المنزل مربية عاشرها أخوه داوود وحملت منه : وتبعها أخوه ، وولد لهما آدم الذي تسمى : برانت ، وال أن ينتقم لأبيه من تمعد الأسرة . فماتر كريستين في غيبة زوجها . وقبلت لافينيا أن تكتم الأمر عن أبيها على أن تهجر الأم حبيبها . ولكن الأم لم تستطع . فلدست السم لزوجها في ملعاه عقب عودته . ويفضي بذلك قبل موته لابنته . والقسم الثاني عنوانه : « الانسان المحقق » . وفيه تقضي لافينيا إلى أخيها بسر موت والده ، ويقتل أورين أمه بدافع غيرة جنونية ، وانتقاما لأبيه . والقسم الثالث : « طريد الشبح » يعود فيه أورين ولافينيا من سمرطويل بحثا عن النسيان . وتصبح لافينيا سعيدة بخطبتها من « بتر » ، لكن أورين قطارده أشباح الجريمة ، ويحكي ليتر أن لافينيا خائنه ، ويتنحدر . وتبقى لافينيا وحدها في القصر ، وتعلق عليها نوافذه . وهذه المسرحية الطويلة تتناول أحداث الحرب ، وأثر المواضعات الاجتماعية في تكوين العقل النفسية ، فهي فرويدية على حسب المذهب التعبيري الذي سنتحدث عنه بعد .

وهو ابنها من أجا ممنون ، انتقاماً لأبيه ، ثم يعروه الندم ، يعانیه من الذباب التي هي أرواح الانتقام ، ويصبح موضوع محاكمة على جرمة أمام الآلهة في محكمة أثينا ، ولكن ترضى الإلهة أثينا أرواح الندم كي تكف عن عقابه . ففي المأساة اليونانية صورة صراع عام بين الخير والشر في العالم ، تضوّل فيه مسئولية الفرد ، فالدم بالدم ، والجرائم تقود إلى الجرائم . حتى ينتصر الخير أخيراً ، فيقف سيل الدماء . وما مأساة أوديبوس الملك إلا صورة صراع بين الإنسان والقدر . ففي الأساطير اليونانية أن لا يوس والد أوديبوس كان قد اختطف ابن بيلوبس فاستحقت أسرته اللعنة . وحين آل إليه ملك طيبة انلره أبولو أن ولده أوديبوس سيقتله ، كما حدث في المأساة التي تحمل اسم الشاعر اليوناني سوفوكليس (١) . ويتحمل الابن بعد ذلك لثم فعلته ، فيزوج بأمه ويقتل نفسه (٢)

وأما في المأساة الكلاسيكية فقد أصبحت التبعة فردية . يتعرض الشخص فيها لنتيجة أفعاله هو ، وعمقت الكلاسيكية بذلك في فهم المعنى المأسوي في مواجهة التبعة . فمثلاً أصبحت « فيلدرا » في مسرحية راسين هي بطلة المأساة ، وانتصرت عاطفتها على الواجب ، فكانت ضحية لثمها . بعد أن كادت « هيوليت » - ابن زوجها الذي أحبته حباً غير مشروع فأبى هذا الحب الآثم - هو البطل ، وهو ضحية لعنة والده على الرغم من براءته ، في مأطاة يوريبيدس التي عنوانها : هيبوليتوس .

ويتبع الفرق الجوهرى السابق تغير في معنى « الخطأ » الذي يقع فيه بطل المأساة ، هو ما يطلق عليه باليونانية : هامارتيا ، فقد سبق أن رأينا أرسطو يفضل المأساة التي يرتكب فيها البطل الخطأ عن جهل ، أو يحاول أن يرتكبه ثم يعلم فيقطع عنه (٣) ، ولكن الكلاسيكيين جميعاً يجعلون أبطالهم على وعى تام بما يتعرضون لفعله ، وهو ما لم يفضله أرسطو ، فالمأساة الكلاسيكية مأساة إرادية ، في حين كانت لا إرادية في صورتها المفضلة عند أرسطو . والمأساة الكلاسيكية مأساة واعية تتحدد فيها مسئولية البطل بما يأتيه هو من فعل يتحمل تبعته .

(١) أنظر هذا الكتاب ص ٦٢-٦٣ .

(٢) هذه الخلاصة في مسرحيات اليونان هي موضوع البحث في كتاب :

H. D. F. Kitto : Form and Meaning of Drama, London, 1959.

أنظر على الأخص صفحات : ١-٨ ، ٥٤-٦٢ ، ٧٥-٨٦ .

(٣) أنظر هذا الكتاب صفحات ٦٤ - وما يليها .

وفي صورة ذلك الوعي وتلك الإرادة تولد الصراع النفسى عند الكلاسيكيين ،
وفيه تجلّت الخاصة الجوهرية للاستيطان النفسى ، وهو ما سنذكره حين نتعرض لقضية
الصراع فى المسرحية بعد قليل .

وقد رأينا ، فى نقد أرسطو ، كيف يقضى المعلم الأول البطل الخير من المأساة ،
كما يقضى البطل الشرير ، ويحصر بطل المأساة فى منزله بين المنزلتين يرتكب خطأ
(هارماتيا) لا عن لؤم وخساسة (١) .. وقد رأى شراح أرسطو من الإيطاليين فى
القرن السادس عشر أن الحالات التى ذكرها أرسطو لبطل المأساة ليست سوى أمثلة
لحالات مفضلة ، ولا استقصاء فيها . وتبعهم « كورنى » من الكلاسيكيين الفرنسيين ،
فرأى أنه يصح عرض بطل خير لا شر لديه فى المأساة ، يتعرض لضهاد ظلم استبدادى
على شرط أن يثير من الرحمة له أكثر مما يثير من الغضب والاشمئزاز من اضطهده .
وضرب « كورنى » مثلاً بمسرحيته هو : « بوليوكت » . وفيها البطل « بوليوكت » من
عليه الأرمنيين فى أوائل عهد المسيحية ، يتزوج « بولين » ابنة حاكم أرمينيا عن حب
منه لها ، فى حين تزوجته هى بحكم واجب طاعتها لابنها ، بعد أن رفض والدها
تزويجها من تحب : « سيفير » . ويعتق بوليوكت المسيحية خفية ، ويحطم الأصنام
فى المعبد ، ويوكل عقابه إلى الحاكم — والد امرأته — إلا إذا اعتذر . ويأبى الاعتذار ،
ويعتزم الموت . ويعود سيفير الحبيب فجأة بعد أن ظن أنه مات فى حملة حربية ،
فتقابله بولين . وتفضى إليه أنها الآن أسيرة واجب الزوجية بعد أن اخفق جها ،
وتطلب وساطته فى نجاة زوجها من عقاب والدها ، ويبدو نبيلاً فى بذل وساطته ، ولكن
لا تجدى ، إذ يموت زوجها صبراً . وتعتق هى على الأثر المسيحية . ويرتاع الأب من
اعتناق ابنته عقيدة زوجها الشهيد ، على أنه قد قتل زوجها لا عن اقتناع ، بل استخذاء
وترلفاً للأباطور ، فيعتق المسيحية بدوره ، وتنتهى المأساة بأن يعد « سيفير » بالتوسط

(١) أنظر هذا الكتاب نفس المرجع السابق . ويقصد أرسطو بالخطأ الجهل بالتفصيل العامة فى حالات
المأساة المثل عند ، كحالتى أريديوس وإنجينا ، لا الخطيئة ، فإنه لا يفضل مثل حالة ميديا ، وإن كان
خطوها لا يدل على أسفاف — انظر ص ٧٩ — ٨٠ من هذا الكتاب ، وفى الحقيقة يرد أرسطو على استاذ
أفلاطون الذى حمل على الشعراء لأنهم فى المأساة ينقلون الخيرين إلى الشقاوة والأثقياء إلى السعادة ، أنظر
أفلاطون : الجمهورية : ٣٧٧/٢ ، ٣ ، ١٣٩٢ — ب ، ٣٩٧ ر — والقوانين ف ، ٢ ، ٦٦٠ ، ٦٦٢
ب ، وهذا الكتاب ص ٢٥ — ٢٧ .

Gerald, F. : Aristotle's Poetics, the Argument,
Cambridge, 1957, p. 367-375.

وكذا :

للمسيحيين لدى الأمباطور كى لا يقسو عليهم من بعد . وفى رأى « كورنى » — تطبيقاً لمبادئه السابق — أن القديس بوليوكت هو بطل المأساة . وقد أثار اضطهاده من الشفقة عليه أكثر مما أثار من الحقد على من اضطهدوه ، لأن هذا الاضطهاد نفسه صورة من صور الضعف الإنسانى . على أن نقاد الكلاسيكية هاجموا هذا التجديد من جانب « كورنى » فى جعل بطل المأساة خير أكل الخير . فقد اعتد فولتير بأن بطل المأساة ليس « بوليوكت » . يقول فولتير « الشهيد الذى لا يكون سوى شهيد مبجل كل التبجيل يحسن تصويره فى حياة القديسين ، ولكن لا يجوز بحال شخصية من شخصيات المسرح . وبدون شخصية « سيفير » وشخصية « بولين » . لم يكن المأساة بوليوكت أن تنال أى نجاح (١) » .

وبرى « كورنى » أيضاً — تبعاً لما رآه قبله شراح أرسطو من الإيطاليين كذلك — أنه يمكن عرض الشريرين أبطالاً للمأساة ، لأن عقابهم الرادع — نتيجة لشرورهم — يؤدى إلى تطهير بعض النقائص الإنسانية . عن طريق المأساة الإدارية الواعية وإثارة الخوف من البطل والرحمة على ضحاياه . وفى هذا توسع من الكلاسيكيين فى فهم « الهامارتيا » وفى فهم التطهير معاً (٢) . وقد ضرب كورنى مثلاً لذلك مسرحيته « رودوجون أميرة البارثيين (٣) » . وفى هذه المأساة تبدو كليوباترا أميرة الشام شريرة

(١) أنظر : Corneille : 2è Discours sur la Tragédie, dans :
Oeuvres Complètes, Paris, 1888, 2, p. 561-566.

وبها شروح فولتير وتعليقاته .

(٢) أنظر هذا الكتاب ص ٦٤ وما يليها ، ٧٤ - ٧٨ .

(٣) Rodogune, Princesse des Parthes من هذه المأساة تشهر ، كليوباترا أميرة الشام حرباً على زوجها ديمتريوس حين يعود من رحلته مصطحباً الأميرة رودوجون بنت البارثيين على عزم الزواج منها ، وتنجح فى حربها ضده ، فتقتله ، وتأخذ رودوجون أسيرة ، ويتم عقد صلح مع البارثيين على أن تزوج رودوجون أحد ولديها من ديمتريوس ، وهما : أنتيوكس وسيلوكوس . وتحفظ رودوجون لنفسها بحق تعيين أسبق هذين التوأمين ميلاداً ليكون هو الزوج ، لأنها هى وحدها التى تعرف هذا السر . وفى نفس الوقت تفضى سراً إلى كل من ولديها أنه سيكون هو فى الوارث للعرش إذا قتل رودوجون . ويرفض كلاهما ، لأنهما يحبانهما . وعلى الرغم من أن رودوجون تحب أنتيوكس وحده ، فإنها تعلن أنها ستزوج من يتقدم لأبيه منهما فيقتل أمه . فيتنازل سيلوكوس عن الزواج وبعد أن تحقق الأم فى حمل ولديها على قتل رودوجون ، تحاول أن تثير النيرة فى قلب سيلوكوس لفقده حب رودوجون ، ولكن الحب الأخرى المتسكن من قلب سيلوكوس يجعلها تحقق كذلك فى هذه المحاولة . فتبدأ بالعمل بنفسها ، فتقتل إبناً سيلوكوس ، وتدس السم فى الكأسين اللتين سيتناولهما أنتيوكوس ورودوجون فى حفل زواجهما ؛ ولكن الرية حول مقتل سيلوكوس تجعل رودوجون على تحذير أنتيوكوس من شرب الكأس ، وترى كيلوناترا أن حملتها ستعرف ، فتتناول هى الكأس لتتوت ، وهى تقدم تهبتها للزوجين .

خالصة ، ولكن لا ينبغي أن ننسى تعليق « كورنى » على هذه المأساة بأن مثل هذه الجرائم ليست فيها حساسة ولا إسفاف الأدنياء ، وتدفع إليها الأطماع الكبيرة التى لا تتاح لسواد الناس (١) ثم يعقبها الاعتراف بالخطأ . وهذا - فى نظرنا - ما يقرب نوع جرائم كليوباترا من نوع آثام ميديا (٢) فى الأدب اليونانى ، وهى من نوع المأسى التى لم يفضلها أرسطو .

وفى العصر الكلاسيكى كذلك حدثت تغيرات بعدت بالملهاة عن مفهومها القديم . أهمها ماسماه كورنى : « ملهاة البطولة (٣) » ، فى مقدمة مسرحيته : دون سانش (٤) . فشخصياتها شخصيات مأسوية ، لا نقائص فيها ، فى حين موضوعها ملهوى . وفى تقديمه لتلك المسرحية يرى أن الأولى أن نبحث عما يثير خوفنا . لا فى شقاء طبقة الملوك والنبلاء الذين لا يشبهوننا إلا من حيث مصائرهم حين تكون إنسانية . ولكن فى نظائرننا ممن هم فى مثل موقفنا وملابساتنا من غير الاشراف وذوى العروش المتهاوية . لأن ذلك أدعى للخوف والرحمة وأقرب لواقعنا . وفى تلك المسرحية يختلط الجسد بالهزل .

وفى نفس العصر وجدت المأساة الالهية ، خليطاً من عناصر المأساة والملهاة . وكان الكلاسيكيون يطلقون هذا الاسم على المسرحيات التى تستعير من الملهاة نهايتها السعيدة ،

(١) أنظر المرجع السابق ، نفس الموضع ، وكذا :

Lanson : Corneille, 6è édition, Paris 1922, p. 70

(٢) أنظر هذا الكتاب ص ٥٩ - ٦٠ وهامشها .

(٣) Comédie héroïque.

(٤) Don Sanche d'Aragon ، تأثر فيها كورنى بمسرحية أسانية عنوانها : القصر

المضطرب El-palacio Confuso ، وموضوعها أن كارلوس فارس مجهول الأصل يحب الملكة ايزابل ، ملكة قشتالة ، وهى تحبه ولكن تدارى حبه للسر الذى يكتنف مولده ، وكان عليها أن تختار زوجا لها من بين أمراء ثلاثة فى الملكة . ويشهد كارلوس جلسة الاختيار ، ويكون هزأة بين القوم لأنه دونهم . وتتنازع لذلك الملكة ، فتسحقه صفة النبيل ليكون مثلهم ، فيتألق لقب ماركيز فى الحال ، ثم تطلب منه أن يختار لها زوجها . وعلى الأثر يستشير دون كارلوس النبلاء الثلاثة ، ويتحداهم فى مبارزة . ويقبل أحدهم - وهو دون ألفار - التحدى . وتتبادل الملكة ودون كارلوس الاعتراف بحب كنيهما للآخر . وتخاف الملكة على حياة حبيبها فتزجل المبارزة للند . وتسرى الإشاعة أن ابن ملك أراجون المتوفى هو الآن فى خدمة الملكة . وفى الفصل الخامس يكتشف أنه هو دون كارلوس الذى رياه أحد الصيادين ، فى حين كان يجهل هو نفسه قبل مولده . ويصبح دون كارلوس هو دون سانش ، ويكون له الحق فى الاقتران بالملكة .

بعد التعرض لأخطار تنجو منها الشخصيات المسرحية دون سفك دماء . على أن بعض النقاد الكلاسيكيين كانوا يرون أن مجرد النهاية السعيدة لا يخرج المسرحية عن نطاق (١) المأساة . ثم إن المأساة اللاهية تخلط في شخصياتها بين من هم من طبقة أرستقراطية وطبقة برجوازية ، وبين الشخصيات التاريخية والشخصيات المخترعة . وتتعدد فيها الأحداث والحلول . وكان هذا الجنس مألوفاً في المسرحيات الأسبانية والإنجليزية ، حتى بعد موته في الكلاسيكية الفرنسية (٢) .

وقد أدت هذه التجديدات — في مفهوم الملهاة وفي خلطها بالمأساة — إلى زلزلة مفهومها . وأسهم النقد الأدبي المعاصر في ذلك . فمن ذلك ما أشرنا إليه سابقاً في نقد كورنى ، ومنه أيضاً ما ذكره الناقد الفرنسي : فرانسوا أوجييه ، في مقدمة مسرحية : صور وصيداً (٣) ، يدافع عن خلط المأساة بالملهاة لتحاكى المسرحية الحياة الواقعية التي تختلط فيها الدموع بالابتسامات .

فحين بلغت المأساة ذروتها آذن كالمها بالزوال ، شأن كل الأجناس الأدبية ، تمهيداً لنشأة جنس أكمل منها على انقاضها . وأول ما أصاب المأساة من تغير عميق.

(١) أنظر مرجع رينييه برائى السابق ص ٣٢٩ - ٣٣٠ ، وما يستحق الملاحظة أن مسرحية « السيد » لكورنى مأساة ونهايتها سعيدة ، ولكن كورنى كان قد وضع لها ابتداء اسم المأساة اللاهية . ونظير مسرحية السيد ، مسرحية فارست لجوته ، فهي مأساة ذات نهاية سعيدة في جزئها الثانى .

وننبه كذلك إلى أن بلوتوس في مقدمة ملهاته : أمفيثيون ، يسميها المأساة اللاهية ، إذ فيها من المأساة خطورة الموقف ومن الملهاة الجمال السعيد .

(٢) نفس المرجع السابق .

(٣) يمثل لهذا الاتجاه كذلك مسرحية : صور وصيد Tyr et Sidon لجون سكلاندر J. Schalandre وكانت هذه المسرحية مأساة، فعدها المؤلف نفسه إلى مأساة لاهية عام ١٦٢٦ . وموضوعها في الحرب القائمة بين ملكى صور وصيدا ، وأن ابن ملك كل منهما وقع أسيراً في يد عدوه . و « بلكار » ابن ملك صيدا وقع في حب ميليان ، وكان الرسول بين المهين يوريديس ، مربية أخت ميليان الكبرى : كاساندر . وحين تكتشف المربية أن سيدتها كاساندر تحب هي أيضا بلكار تحاول عبثاً تغيير عواطف المحب نحو سيدتها . وفي نفس الوقت ، يقع ابن ملك صور الأسير في صيدا في جريمة خيانة زوجية في بلاط الملك ويقتل . ليقرر ملك صور قتل بلكار ، قصاصاً ، ويؤجل التنفيذ للغد ، فتنبئ المربية هربة على سفينة ، مع حبيبته . وحين يكتشف أنها كاساندر التي لا يبادلها الحب ، يهرب من السفينة في زورق ، فتلقى كاساندر بنفسها إلى البحر ، وتكتشف أختها ميليان جثتها ، وتتهم في قتلها ، ولكن تظهر براءتها ، ويعود بلكار إلى حبيبته الحقيقية : ميليان ، ويعيش عته ، وتنتهى المأساة بنهاية سعيدة .

لفهمها ظهر في دعوة « ديدرو (١) » إلى الملهاة الجادة ، أو الدراما الرجوازية ، التي تأخذ موضوعها من الواقع لا من التاريخ ، وتصور الموقف والملابسات من خلال شخصيات عادية من الطبقة الوسطى ، وتختلط فيها عناصر المأساة بالملهاة (٢) . وتجلت الدعوة نفسها في النقد الألماني على يد لسنج ، وشيلر ، ولدديفيج ، وهيل . في أوائل القرن التاسع عشر (٣) .

وعلى أثر ذلك ظهرت الدراما الرومانتيكية على أنقاض المأساة القديمة . وأشهر من تعد لهذه الدراما وطبقها في إنتاجه في الأدب الفرنسي هو فكتور هوجو . في مقدمة سرحيته : كرومويل . وفي هذه المقدمة يتخذ هوجو شكسبير قدوة له في هذه الدراما التي يختلط فيها الجدل بالسخرية ، ويتجاوز ما هو أدنى وما هو أسمى ، ويتعاقب المضحك والبكاء ، وتمحي حدود المأساة والملهاة في مفهومها القديم ، لتؤلف كلا متسقاً يحاكي الحياة ، ويتخذ مادته منها . ولم يعد البطل في هذه الدراما أرسقراطياً ، بل من الرجوازين أو عامة الشعب . وقد يظهر شريراً ، على أن يلقى عبء شره على نظم المجتمع . ولكن البطل الرومانتيكي يظل حالماً غريباً في مجتمعه ، وتنتهي مشروعاته بالإخفاق . وأشهر الدرامات الرومانتيكية التي لا تزال ذات قيمة فنية هي مسرحية : روى بلاس (٤) ، لفكتور هوجو نفسه ، وفيها طبق دعوته السابقة للدراما الرومانتيكية

(١) أنظر هذا الكتاب ص ٢٧٠ - ٢٧٥ .

(٢) أنظر :

Diderot : Oeuvres, édition de la Pléiade, 1946, p. 1274-1303.

(٣) أنظر :

Eric Bentley : Playright as Thinker, New York, 1955, p. 25-29

(٤) Ruy Blas - (١٨٣٨) وتدور حوادثها في أسبانيا في أواخر القرن السابع عشر . وفيها الملك شارل الثاني شخصية نافذة يشتغل بالصيد واللهو عن شئون المملكة ، تاركاً زوجته الألمانية الأصل : ماري دي نوبورج ، فريسة تقاليد القصر القاسية ومكائد رجال الحاشية . ومن هؤلاء دون سالوست الذي أغوى إحدى الوصيفات فحكمت الملكة بنفيه ، فدبر مكيدة للانتقام . وذلك بأن قدم لرجال القصر خادمه : روى بلاس - نبيل القلب ، من أصل متواضع ، تربى في إحدى مدارس الإحسان - على أنه هو دون سيزار دي مازان ، والأخير ابن عم ادون سالوست ، أضاع ثروته وصار يوهيميا ، وقد سجنه دون سالوست وأمر بنفيه قبل تقديمه لروى بلاس مكانه . ثم يحيل روى بلاس يوقع عهداً يشهد فيه بأصله ، ويتمهد بطاعة دون سالوست متى لزم الأمر . وكان روى بلاس مثال الرومانتيكي الحالم بالحد والإصلاح والانتصاف للفقراء من الأغنياء ، كما كان يجب الملكة وترفعه إلى درجة رئيس وزراء المملكة ، فيقوم باصلاحات كثيرة . وفي قمة =

وفي نهاية القرن الثامن عشر والثالث الأول من القرن التاسع عشر ، ازدهرت الميلو دراما (١) ، أو الدراما الشعبية . وساعدت أحداث الثورة على ظهورها ، إذ أوجدت جمهوراً للمسرح على خط ضئيل من الثقافة ، ومولعا بالأحاسيس القوية . وفي الميلو دراما تبلغ داعية الألم (٣) أقصاها ، فمن أشباح إلى سراديب أرضية ، إلى شرك لأحداث القتل والخيانة . وتدور هذه الأحداث حول التنكيل بالبريء ، وخيانة العهود ، ورياء الصداقة ، أو الإخلاص الذي لا تشوبه شائبة ، والحب المطلق ، وفجاءات المصائر في الانتقام الخالي من الرحمة أو الظفر برؤة غير منتظرة ، أو التعرف على من فقدوا من الأهل والأطفال . وتنتهى غالبا بانتصار الضعيف بعد عناء قاس يتعرض له من الطغاة . والشخصيات فيها سطحية التصوير ، مقسمة بين خيرة وشريرة دون تنويع . وتدور أنماطها حول أربع شخصيات رئيسية عدا الشخصيات الثانوية الكثيرة : الشاب السوداوى المزاج المحب الشجاع ، والفتاة أو المرأة الطاهرة المظلومة ، والخائن الذى يجهل المشاعر الإنسانية جميعاً ، ثم شخصية غليظة الطبع قاسية وصولية غامضة . ويتخلل العرض موسيقى وسيمفونيات تساعد على شبوب الأحاسيس الغليظة . وتسترضى هذه المشاعر بانتصار الخير في النهاية . ولا يولى المؤلف الأسلوب أبة عناية . والأحداث في مختلف الميلودرامات تكاد تكون مكرورة . ولاخلاف في أن الميلودرامات ليس فيها عمق في الفكرة ولا قوة في المشاعر ، على الرغم من شيوعها في العصر الرومانتيكى في الآداب الكبرى الأوروبية . ولا تغفل الإشارة إلى تأثيرها العميق في الدراما الرومانتيكية ، فمسرحية « روى بلاس » السابقة الذكر ، بها آثار واضحة للميلو دراما في بساطة التحليل النفسى ، وسوء طوية دون سالوست المطلقة ، مقابل طيبة روى بلاس الخالصة . على أن الميلو دراما قد أثرت في إدخال الموسيقى في المسرحيات الحديثة ، مثل مسرحيات إيسن . ثم إن عناية مؤلفي الميلو دراما بالحكاية أو

= مجده يعود دون سالوست ، ويزيف دعوة للملكة أن تأذ إلى منزل روى بلاس ليلا وتقع الملكة في الفخ ، وتكاد تفشل الخطة بمقدم دون سيزار الحقيق الذى انتحل روى بلاس شخصيته ، ولكن يمنه دون سالوست ، فيهدو بأشهار الفضيحة في هذه الزيارة المريبة ، ويخبرها بأن روى بلاس ليس سوى خادم له . ويتمتع روى بلاس لنفسه بقتل دون سالوست ، ثم يقتل نفسه .

(١) Melodrame - والكلمة مركبة من ميلوس ومعناها باليونانية : غناء ، ودراما . وقد أتى هذا الاسم من السيمفونيات التى كانت تسبق دخول الشخصيات فيها ، وتصحب الأحداث الهامة ، ولكن معناها الفنى أصبح يتجاوز مجرد المعنى اللغوى للاسم ، كما نشرح .

(٢) أنظر ص ٦٤-٦٥ من هذا الكتاب .

الحدث في المسرحية مهدت للمسرحيات المحككة الصنع (١) ، على يد الكاتب الفرنسي أوجين سكريب (١٧٩١ - ١٨٦١) وقد أثرت في بناء كثير من المسرحيات الحديثة ، على الرغم من أن مسرحيات ذلك الكاتب ليست ذات قيمة أدبية . وأخيراً ساعدت الميلو درامات - مع الرومانتيكية - على موت المأساة نهائياً في مفهومها القديم ، وعلى ظهور الدراما الحديثة ، وإن كانت خصائص الميلو درامات التي أشرنا إليها تعد عيوباً فنية خطيرة في المسرحيات الحديثة . وبرغم أن الدراما الرومانتيكية تبعد عن الغوص في صميم الواقع . لأن بطلها حالم يتعلق بعالم مثالي لا وجود له .

وقد عرف زولا للحركة الرومانتيكية فضلها في القضاء على القيود المأسورة الجامدة من الوحدات الثلاث : ومن البطل الأرسطي النبيل ، وأشاد بعنايتها بالحدث والحركة في المسرح ، ولكنه عاب عليها مع ذلك طابعها الشعري ، وأنها لا تأخذ موضوعاتها من الحاضر . وفي رأيه أن الأدب إذا كان عليه أن يساير الإنسانية فلم تعد الرومانتيكية كافية لا في طابعها الشعري ، ولا في لحوثها إلى الموضوعات التاريخية التي لا تشف عن الحاضر ولا في تصويرها لشخصيات سطحية حاملة ، خالية أو تكاد من التحليل النفسي ، مما يضعف الأثر الدرامي ، ويطمس معالم المسرحية ، بتقريبها من الملحمة القديمة . ثم يدعو زولا إلى تصوير الواقع في الأحداث والشخصيات والقضايا ، وينذر بأنه إذا لم يلجأ المسرح إلى الاتجاه الواقعي فإنه مقضى عليه بالموت لا محالة . وفي هذه الدعوة تجلت معالم المسرحية ، الحديثة ، بالرغم من أن زولا يحتم فيها ما لم يلتزمه الواقعيون من ترتيب الأحداث بحيث تشف عن النتائج التي انتهى إليها العلم ، وبخاصة عن أثر الوراثة والبيئة . وفي هذا وحده تفرق الطبيعة عند زولا عن الواقعية الحديثة (٢) . وفي

(١) ما يسمى بالفرنسية *la pièce bien faite* وبالإنجليزية *well-made play* — ولا نريد أن يسترسل في شرح نظريات لا أثر لها في نقد المسرحية الحديثة . والمتأمل في كثير من المسرحيات التي بدأ بها مسرحنا العربي والتي لا قيمة أدبية لها ، يجد بها كثيراً من السمات الميلودرامية . وقد ساعد كذلك على ظهور الميلودراما حركة المأسفة والانطلاق الأدبية في ألمانيا ، والقصة السوداء على يد آل راد كليف في إنجلترا . أنظر :

Allardyce Nicoll : *World Drama*, London, 1854, 432-438, 461-462 485-487, 604-605.

(٢) أنظر هذا الكتاب ص ٤٦-٥٨١ ، ٥١٩ ثم :

١٢. Zola : *Le Naturalisme au Théâtre*. Paris, 1965, p. 8-25

وكذا مرجع أريك يتل السابق الذكر ص ٧ - ٨ .

الاتجاه الواقعي تمثل مجرى الوعي الحديث . لسيطرة الإنسان على الحياة ووسائلها ، أو شعوره الحق بموقفه من عقباتها ، فصارت الواقعية طابعاً عاماً للاتجاهات المسرحية الكبرى منذ دعوة زولا ، حتى في المذهب الرمزي نفسه الذي كان يسمى اتجاهه المسرحي : المثالية الواقعية (١) ، ثم في التعبيرية التي استعانت على جلاء الواقع بالكشف عن عالم اللاشعور في شخصيات المسرح ، وكذلك في مسرحيات الفكرة ، والمسرحيات الملحمية على نحو ما دعا إليه « بريشت » الألمانى .

وفي الدراما الحديثة صار البطل رجلاً عادياً من عامة الناس أو أدنيائهم ، وفيما قد يغلب طابع الملهة التي نرى فيها الحياة وننتقدها ، أو طابع المأساة لنشعر بأسى المصير . وعلى الرغم من أن طابع المأساة أو الملهة قد يفسر نوع التأثير المسرحي في الجمهور ، وسر نجاح المسرحية لديه واهتمام بها ، فقد اختلطت المأساة بالملهة ، بحيث لم تعد قواعد التفريق بينهما معياراً لنضج الخلق الفني . فالحياة أخلاق وأفكار وشخصيات ذات حركة نفسية وسط مجتمعات لا ركود فيها ، لا في سطحها ، ولا في أعماق مستويات الوعي .

ولا ينبغي أن يفهم من شرحنا لموت المأساة الكلاسيكية أننا نقصد إلى القول بأن العنصر المأساوى لا وجود له في الدراما الحديثة . ففي هذه الدراما يعمق معنى الضحك حتى يقرب من البكاء ، في حين تتجلى أبعاد المأساة في وعى الفرد وفي سوء النظم الاجتماعية (٢) معاً . ويهنا جلاء النواحي الفنية للدراما الحديثة من خلال الاتجاهات الكبرى العالمية ، مبتدئين دائماً بما قاله أرسطو لتجاوزه . وواضح أننا نقصد إلى جلاء ما يخص المسرحيات بوصفها خلقاً أدبياً ، لا ما يخص الإخراج والتثيل . ولهذا سنعالج المسائل الآتية بالترتيب : الحدث أو الحكاية ، والشخصيات وأبعادها في الصراع الدرامي ، والموقف الدرامي ، والفكرة في مفهومها الحديث ، لنختم هذا الفصل بالحديث .

(١) : idéalisme

Erie Bintly : op. cit. p. 30-34

(٢) أنظر

وكذا :

-anson : Esquisse d'une Histoire de La Tragédie Française Paris, 1954, P.

182-192.

(٢)

الحكاية - الحدث

أتنحصر أهمية المسرحية في حكايتها المحكمة ، أم في تصوير نفسية الشخصيات ، أم تكتسب قيمتها الفنية من الفكرة أو الأفكار التي تحتوى عليها ، أم من المشاعر المثارة ؟ الحق أنه على الرغم من أن المسرحية قد تختص بطابع يغلب عليه ضرب من ضروب الإثارة الفنية السابقة ، فإن أهميتها في وحدتها الفنية المتضمنة لهذه النواحي الفنية جميعها بصورة من الصور . ومن ثم نعلل شروحننا لكل منها .

وسبق أن اهتم أرسطو بالحكاية لأنها أساس الفعل ، وهو مدار الشقاوة والسعادة (١) ، وجعل الحكاية محور أهم النواحي الفنية والوظيفية المسرحية ، من المحاكاة والوحدة العضوية والتطهير . وكثيرا ما ردد بعض النقاد العالمين أن نظرة أرسطو هذه قد بليت ، لأن الأحداث في القصة أو المسرحية لا تخلق أدباً ، ولكننا شرحنا وجهة أرسطو في أنه قصد إلى إحكام الحكاية المرتبطة بالشخصيات ونفسيها وتطورها ، لأن الأحداث الفنية بمثابة النتائج والثمرات للشخصيات (٢) ، كما يؤخذ من مجموع نقده ، وبهذا المعنى لازالت ذات قيمة . فكل مسرحية لها نوع من النمو والتقدم في أحداثها ، على أن تتركز هذه الأحداث حول مسألة أو فكرة أو قضية يدور حولها نوع من الصراع كما سنشرحه بعد ، يتبلور في عاقبة الأمر في صور محاجة فنية تشبه المحاجة المنطقية ، لا بطريق سرد الأحداث ، بل بعلاقاتها السببية .

وكان الاتجاه الأرسطي والكلاسيكي إلى تركيز الحدث (٣) . وبلغ التركيز أقصاه في المذهب الكلاسيكي ، في الدعوة إلى وحدة الزمان والمكان (٤) . ثم قضى الرومانتيكيون على وحدتي الزمان والمكان وأبقوا على وحدة الحدث ، كما بين ذلك فكتور هوجو في مقدمة مسرحيته : « كرمويل » . على أن مما يلحظه النقد الحديث أن امتداد المسرحية الطويل في الزمن يضعف تصويرها الفني . فمثلا يمتد الزمن في مسرحية شكسبير : انطون وكليوباترا ، إلى نحو عشرين عاما ، وهي من أضعف

(١) أنظر هذا الكتاب ص ٥٥ - ٥٦ وفيها شرح لمعنى الحكاية والحدث في المسرحية .

(٢) راجع هذا الكتاب ص ٥٣ - ٥٦ .

(٣) لمباير تركيز أرسطو للحدث أنظر ص ٥٨ - ٦١ من هذا الكتاب .

(٤) أنظر ص ٦٨ - ٧٢ من هذا الكتاب .

مسرحيات شكسبير فنياً لهذا السبب ، كما لحظ ذلك النقاد . وغالباً ما يركز « إيسن » الحدث في مسرحياته ، بحيث لا يكاد يتجاوز يوماً واحداً ، مع أنه من آباء المسرحية الحديثة .

وقد فسر « كورنى » الكلاسيكى وحدة الحدث على نحو فريد لا ينبغي إغفاله فقد : رأى أنه يجب أن يقصد به « وحدة الخطر » أو « وحدة العقبة » فتتعدد الأحداث الجزئية للشخصيات على شرط أن يكون واحد منها كاملاً ، والآخر غير كامل . ولكن له وظيفة فنية هي توكيد الحدث الأول ، وإظهار السمات النفسية للشخصيات . وفي مسرحيته الشهيرة : السيد (١) ، يحب دون رودريج ودون سانش كلاهما شيمين ، في حين تحب شيمين أولهما ، وتحب الوصيفة دون رودريج ، ولكنه لا يحبها . وقد كانت الأكاديمية الفرنسية قد نقّدت تعدد الحدث في هذه المسرحية التي كان عنوانها أولاً : المأساة الالهية ، ثم سماها مؤلفها بعد : مأساة (٢) .

أما تعدد الحدث أو تعدد الحلول في رثابة ، مع وحدة الخطر أو بدونه ، فلا يزال عيباً فنياً يوزع مشاعر الجمهور . ويضعف قضية المؤلف في تصويره ، وقد كان ذلك شائعاً في المسرحيات (٣) الرعوية ، وفي بعض المسرحيات (٤) الكلاسيكية .

-
- (١) Lecid (١٦٣٦ م) أنظر موجز الأحداث والفكرة في هذه المسرحية في هامش ص ٤٦٨ .
(٢) أنظر ، للمراك حول هذه المسألة ، مرجع كورنى السابق الذكر ج ٢ ص ٥٧٥ - ٥٨٣ ، وكذا مرجع هنرى براى ، السابق الذكر ، ص ٢٤٧ - ٢٤٨ - وكذا : لانسون أ : كورنى ، ص ٦٥ .
(٣) هذه المسرحيات نشأت أولاً في الأدب الإيطالى ثم الاسبانى ، ومن أشهرها في الأدب الفرنسى ، مسرحية الرعاة الشعرية : Bergeris ، للشاعر ، راكان (١٥٨٩ - ١٦٧٠) - مثلت عام ١٦١٨ - والشخصيات فيها كلها رعوية ، ولكنها أقتنة لشخصيات أرستقراطية . وفيها أرتنيس قد وعد أهلها بتزويجها من لوسيداس ، ولكنها تحب تيزماندر ، في حين يجب هو « ايدالى » حبا لا أمل فيه ، لأنها تحب بدورها السيدور حبا بائساً كذلك ، لأنه يجب أرتنيس . فتحاول أن تهرب . فيحاول السيدور الانتحار . وحين تعلم بانتحاره تخفى من الدير إليه ، وتقع متشياً عليها في أحضان والده الذى يعترى التمجيل بزواجهما . ويعلم والد ايدالى بالعلاقة بينها وبين السيدور ، فيلتزم أن يهبها للالهة ديانا ، ولكن تيزماندر ينقذها ، فتعترف له بالجميل ، وتحبه بدلا من السيدور . وتبقى العقبة الأخيرة في زواج أرتنيس من السيدور : أن الالهة ديانا حين نذر والدها الفتاة ابنتها لها ، وهى طفلة ، رأت ألا يكون زوجها غريباً عن البلد ، وتزول كل عقبة حين يكتشف سيلين ، والد أرتنيس ، أن السيدور ليس سوى ابن لأخيه كان قد اختفى في صغره .
(٤) مثل ملهاة الوصيفة la Suivante (١٦٣٤) لكورنى . وفيها يجب نيات الوصيفة أمارانت ، ولكنه يريد أن يتخلص منها يجب سيدتها دافنيس . فيقرب ما بين أمارانت وفلورام ليحب كلاهما الآخر ، في حين ينفق حب قوى بين دافنيس وفلورام ، ويتمتع الموضوع أكثر من ذلك حين يجب والد دافنيس الشيخ =

ويغلب تعدد الحدث في مسرحيات شوقي : ففي مسرحيته : مصر كليوباترا ، حدثان ، هما حب كليوباترا لانطونيوس ، ثم حب حابي لهيلانه . وكذلك مسرحية شوقي الأخرى : أميرة الأندلس ، تختتم المأساة بخاتمتين مختلفتين : فمن ناحية نهار دولة المعتمد بن عباد في أشبيلية ، ويسجن الملك الشاعر وأسرته في شمال أفريقيا عند ملك المرابطين : يوسف بن تاشفين ، ومن ناحية ثانية ينقذ زواج حسون ببثينة ابنة ذلك الملك العاثر . ونرى كذلك تعدد الحدث والحلول في مسرحيته : على بك الكبير : فمع غدر محمد أبى الذهب بسيده ، يوجد حدث آخر : هو ولوع مراد بآمال ، ثم اكتشافه أنه أخ لها (١) . وتعد الأحداث والحلول على هذا النحو النحو يضعف الوحدة التي تركز فيها الأحداث والمشاغل . ومن شأنه أن يوهن الأثر العام للمسرحية . وربما أراد شوقي بتعدد الحلول - على نحو ما ذكرنا تخفيف وقع المأساة على جمهور لم يكن قد تمهيا لها ، كما سبق أن نبه لذلك (٢) أرسطو .

والمنطق الدرامي يختلف اختلافا جوهريا عن نظيره في القصة . فمجال الشرح والتفسير وتوثيق الصلات بين الشخصيات والأحداث - بحيث تنجلي فيها الوحدة - أوسع في القصة منه في المسرحية . ففي المسرحية لا بد أن يرتبط تتابع الحدث بالشخصيات ، بحيث تنسم الحركة الخارجية للأحداث مع الحركة الباطنة النفسية للشخصيات ، حتى يكون منطق المسرحية نابعا من نفس الأفعال التي لا طريق لعرضها سوى الحوار . ومن هذه الناحية يظهر الفرق بين المسرحية والقصة حين تصاغ القصص في مسرحيات ، فتعرض لخطر القضاء على منطقها الفني الذي كانت قد اكتسبته في القصة ، ويحتاج المؤلف لتلافى هذا الخطر في المسرحية إلى جهد كبير . فقد نفهم تعدد المصائر والأحداث في مسرحية أخذت من قصة الأستاذ نجيب محفوظ : « بداية ونهاية » ، حيث تنتحر نفيسة بعد أن انحدرت في الغواية ، ويظل أخوها حسن تطارده العدالة وهو مرييا في سلوكه ، ولا يتخلص من المأساة حسنين الضابط ، فيتلوث شرفه بسلوك أسرته ،

— أخت فلورام ، ويساوم بذلك الحب على زواج ابنته من فلورام . وتنتهي المسرحية نهاية سعيدة بقران فلورام ، ودافنيس ، ونهاية بائسة بهجران الوصيقة من حبيبها الزائفين . ومثل هذه المسرحيات - سواء كانت رعوية أم غير رعوية - لم تعد لبنائها قيمة فنية .

(١) مع النصوص الأصلية للمسرحيات ، إرجع إلى : الدكتور محمد مندور : مسرحيات شوقي :

ص ٢٤ - ٢٧ .

(٢) أنظر هذا الكتاب ص ٦١ .

ويبقى غارقاً في وعيه بالمأساة ، حتى ليقود أخته إلى النيل كي تنتحر ، ويظل هو متردداً بين الموت والحياة ينظر إلى الماء مثوى أخته الأخير . وذلك أن هذا التعدد في الأحداث والمصائر ذو وحدة مقصودة للمؤلف ، هي تصوير مأساة البرجوازية المنحلة ، في عالم تنهار قيمه وتتطلب التجديد في مختلف قطاعاتها (١) .

وقد اشتهر الإسكندر دوما الإبن بمسرحيته : غادة الكاميليا ، التي مثلت عام ١٨٨٢ ، وقد اقتبسها من قصة له بنفس العنوان ، ظهرت عام ١٨٤٨ ، فكانت المسرحية بدءاً لما سمي فيما بعد : « ملهاة العادات والتقاليد » ، وعدت من المسرحيات الواقعية التي كان لها تأثير في الآداب العالمية ، على حين كانت مسرحية : حالة الحصار لأليبر كامو ، دون قصته : الطاعون . وذلك لضعف ترابط الأحداث في المسرحية ، وإيراد الأفكار - نتيجة لذلك - في صورة يعوزها التحديد ، حتى أصبحت رمزية المسرحية تجريدية ، بعد أن كانت هذه الرمزية شفاقة عميقة في القصة (٢) .

وكان من أهم نواحي التجديد في المسرحيات الحديثة - فيما يتعلق بالحدث - أن يستبدل به التعمق في تصوير الحالات النفسية واقعياً ، فتتعدد الشخصيات مطمورة في حالاتها النفسية ، غائصة في الواقع ، مغلوطة الإرادة بعجزها عن التخلص من مأساتها . وبدلاً من التطور في تقدم الحدث ، يعمق تصوير القطاعات النفسية للشخصيات المترابطة المصير ، كي تشف عن قطاع من العالم الراكد الأسن ، يستثير ، بحالته المقززة التعجل بتغييره . ورائد هذا الاتجاه في المسرح الحديث هو تشيخوف فهو لا ينجح منهج الحكاية الواحدة المؤتلفة ، التي تعنى بتفاصيل حدث واحد متصل الأجزاء . ولكنه يقصد - من عرض الحالات النفسية - إلى تهيئة مجال اجتماعي رهيب يدفع إلى التفكير العميق .

(١) وقد غلب على مسرحنا في السنين الأخيرة الاقتباس من القصص ، من غير تمييز بين عالم القصة والمسرحية ، وقد نبه إلى هذا الخطر كثير من النقاد والمخرجين المتخصصين . اقرأ على سبيل المثال : نبيل الألو : من عالم المسرح ، ١٩٦٠ ، ص ١١٧ - ١٣٥ ، وفيها يعيب تفكك الأحداث في مسرحية أخذت من قصة : زقاق المدق للأستاذ نجيب محفوظ .

(٢) أنظر :

ومثال ذلك مسرحيته : بستان الكرز (١) ، ويكاد يكون الحدث فيها معدوما . فالبطل في الحقيقة هو البستان الذي يتلاقى على أرضه الماضي والحاضر والمستقبل ، الماضي الإقطاعي مستغرقاً في الغابر ، متعلقاً عبثاً بالأجداد الغاربة ، والحاضر البرجوازي المستأثر ، والمستقبل الفتي يلوح على الأفق . وهذا البستان هو الذي يدفع الأسرة الأرستقراطية أن تفضل الإفلاس طوعاً على بيع جزء من أرضها والنجاة بذلك من براثن الديون ، فيحل لوباخين البرجوازي القاسي محل الأسرة في تملكه للبستان بعد إفلاس الأسرة .

ولكن يبدو أن الأيدى العاملة في البستان : والأفكار المرتبطة بمصيره ، تظل تنوقع حياة أكثر جدية في المستقبل . فالشخصيات أسيرة حالاتها الباطنة ، وتقوم اللوحات النفسية العميقة مقام الأحداث .

وقد برع تشيخوف في هذه النزعة الفريدة في المسرحيات الواقعية . فمسرحيته الأخرى : الشقيقات (٢) الثلاث ، يصور فيها ركود الحالة النفسية للشقيقات الثلاث ،

(١) مسرحية في أربعة فصول لتشيخوف ، وهي آخر مسرحية له ، مثلت عام ١٩٠٤ ، تعود ليونوف أندريفنا رانفسكايا Liou bov Andréevna Ranevskaja هي وأخوها جاييف Gaev من سفرها بعد إقامة طويلة لها في باريس بددت فيها أموالها على عشيق هجرها بمسد إفلاسها . ولا بد من بيع البستان لسداد الدين والإقامة خارج البلد . لوباخين Lopakhine التاجر الذي ولعت به غاريا Varia (المتبنة من أندريفنا) يتوصل للمالكين أن يعرضاً للبيع البستان وبعض الأرض المملوكة لها لسداد الديون . ولكن الأسرة تفضل ، بدون وعي منها ، إفلاسها على تجزئة ملكيتها . ويشترى لوباخين الأرض والبستان ، وفي المسرحية أنيا Ania تحب تروفيموف المفكر الذي يأبى أن يستذل لوباخين نظير المال . وتنتهي المسرحية برحيل الأسرة كأن لا مأساة هناك : فالسيدة تودع الأرض كما لو كانت تودع صاحباً ستلقاه ؟ ولوباخين يسخر من فكرة زواجه من غاريا ، وتعلن هي أنها ستعمل في المستقبل مربية ومديرة بيت لدى أسرة صديقة ، وتأمل أنيا أن تنجح في دراساتها لتعمل ، ويعقب ذلك هدوء لا تقطعه سوى دقائق الفؤوس تستأصل الأشجار القديمة ، مع عبارات التوديع من أنيا وصديقها تروفيموف : تقول الأول : وداعاً أيها الحياة القديمة ، ويقول الثاني مرحباً بالحياة الجديدة .

(٢) مثلت هذه المسرحية عام ١٩٠١ : ثلاث شقيقات كبراهن أوبلا ، وسطامن ماشا ، وصغراهن إيرينا ؟ يعيشن في عاصمة من عواصم الريف مع أخيهن أندري وزوجته السليطة المستبدة : ناناشا . أوبلا مدرسة تضييق بمهنتها وتحلم بتركها دون أن تفعل ما يحقق رغبتها . وماناشا ضاقت ذرعاً بالزواج ، فقد خاب أملها في الشاب الذي ظنته في أحلامها بعد أن تزوجته . ويخف عنها أن تتحدث مع الضابط فيرشنين المتزوج وله طفلان . وإيرينا تضييق ذرعاً بالفراغ وتثوق للعمل ، ولكنها بعد ذلك تضييق بالعمل ، وتصبح في عنايتها وحالتها النفسية صورة لأختها الكبرى . ويتعلق بها الضابط سولني ، ينافسه البارون المتعطل زوتنباج . والأخ =

يحملن — دون أن يبذلن ما يساعد على تحقيق شيء — في صور نفسية تبين عن الدوافع الخبيثة ، وعن القلق الذى يتربص بهذه المخلوقات فى أدق ما تحفل به الحياة اليومية العادية . وفى المسرحية تبدو السلبية البشعة تشوبها الحسرة والضيق ، مما يمثل النفس الروسية قبيل الثورة ، وفى نهاية القرن التاسع عشر .

وأوغل اتجاهات التجديد المسرحية — فيما يخص الحدث — ما تم على يد الكاتب والناقد الألمانى : برتولد بريشت (١٨٩٨ — ١٩٥٦) ، فيما سماه هو : المسرح الملحمى ونبادر القول بأن هذا المسرح لا يمت بصلة للملحمة (١) فى مفهومها القديم ، إنما يبرره ويشرحه قول أحد النقاد الألمان : « إن الإنسان أصبح فى العصر الحديث واعيا بطبيعته الخاصة على طريقة جديدة ، وإن « موضوعية الوجود » هذه تتطلب نموا محددا لمسرح (ملحمى) . حيث يواجه الإنسان نفسه فى منهج (٢) نقلى » ، وفى عام ١٩٣١ كتب بريشت نقدا يحدد فيه — إجمالاً — خواص مسرحياته « اللأرسطية » كما يسميها ، مع معارضة هذه الخواص بنظيرتها فى النقد المسرحى قبله . وفى ذلك النقد ، قرر أن مسرحياته قصصية لا تعتمد على الحدث ، وأنها تجعل من المتفرج ملاحظاً ، ولكنها توظف قدرته على العمل ، بخلاف المسرحيات الأرسطية التى يستغرق فيها المتفرج فى

والأخوات . جميعا يتفقدن فى حلمهن بالعيش فى موسكو ، رمز الخلاص والتحرر . ويهدد الإفلاس الأسرة بسبب لعب أخيهن القمار وسوء سلوك زوجته مع مدير البلدية ، وترجو الكبرى أختها الصغرى أن تزوج من زوتيناخ ، لا من سولنى . (وهؤلاء الضباط كانوا يترددون على الأسرة من فرقة بالبلدية كان والد الأسرة المتوفى قائداً لها) . ولكن الفرقة يجب أن ترحل عن البلد بغير عودة ، فتفقد ماشا حبيبها ؛ ثم تدفع الغيرة سولنى أن يدعو زوتيناخ لمبارزة ليقتله فى دناة . فتقنع الأخوات الثلاث عن حلمهن ، ويلجأن للاستسلام « إذ هو فضيلة البؤس » . وتختتم المسرحية بالموسيقى العسكرية ورحيل الفرقة ، وتوديع الشقيقات لآمالهن ، قائلات : « إنهم يرحلون عنا ... لقد تركونا تماماً وإلى الأبد سنظل وحيدات ... علينا أن نبدأ من جديد ... علينا أن نعيش » .

(١) لا صلة بين هذه التسمية وما كان قد أطلق عليه الدراما الملحمية الشعرية ، وهى غير قابلة للمثيل .
بعض مسرحيات هوجو : « نهاية الشيطان » و « عام ثلاثة وتسعين » ؛ ويمثلها خير تمثيل مسرحية توماس هاردى (١٨٤٠ — ١٩٢٩) التى عنوانها : الأسر Dynastes ، ونشرت من عام ١٩٠٤ إلى عام ١٩٠٨ ، وتحتوى على تسعة عشر فصلاً ومائة وثلاثين منظرًا ، شعراً ونثراً ، وتدور حوادثها فى السنين الأخيرة وفيها يث المؤلف أفكاره فى الجبرية التاريخية العمياء اللاواعية التى تسيطر على العالم ، ويشوبها طابع غيبى يعبر عن الأمل فى الإدارة الحرة فى المستقبل . ولم يعد لمثل هذه المسرحيات قيمة درامية ولا فنية إلا فى مقطوعاتها الغنائية الفلسفية .

الحدث المسرحي ، حيث يستهلك الحدث قدرته على العمل ، وأن مسرحياته الملحمية منظر من مناظر العالم ، لا تجربة ، وفي مسرحياته يواجه المتفرج أمراً لا يندمج فيه ، فهي أقيسة ، لا إيماء ، كما في المسرحيات من قبل ، على أن مسرحياته تتحول فيها المشاعر إلى وقائع ، يراها المتفرج ويواجهها ليدرسها ، في حين كانت المسرحيات قبله مبنية على الشعور فحسب ، ولا يفترض في مسرحياته أن الإنسان قد أحيط بجوانبه علماً وأنه غير قابل للتغيير ، بل هو فيها موضوع بحث ، متغير دائماً ، ومبعث تغير لعالمه ، وليس مثار الاهتمام في مسرحياته هو الحل والمخرج ، بل طريقة الحل وتبريرها الفكري ، وكل منظر في مسرحياته مقصود لذاته . لا يتوقف معناه على ما بعده ، فالموضوع يتقدم في صورة موجات تحدودب ، في جو مفاجآت لا في خطوط متصلة ، ثم إن في مسرحياته تحدد الحقيقة الاجتماعية الفكرة على حسب العقل ، في حين كانت الفكرة هي التي تحدد الحقيقة على حسب الغرائز ، وأخيراً يقول إن مسرحياته مبنية على إثارة الفكر ، لا الشعور (١) .

على أن بريشت - إذا كان قد أهمل وحدة الحكاية ، والتصوير النفسي (٢) للشخصيات - لم يهمل وحدة الموضوع ، فالأحداث تتكرر ، ولكن الرباط الخفي الذي يجمعها ويركزها حول فكرة عامة واضح كل الوضوح لمن يتأمله . ومن خلال الإطار المصطنع ينكشف الواقع الاجتماعي الضاري المتوعد . ومن هذه الناحية يبدو « المسرح الملحمي » أكثر توغلاً في الواقع الاجتماعي من واقعية زولا نفسه ، عن طريق التفكير ، لا عن طريق داعية الألم (٣) الأرسطية .

ولكن دعوة بريشت النقدية لا ينبغي أن تصرفنا عن النظر في مدى صدقها حين نطبقها على مسرحياته الناجحة . ومن البديهي أن التجديد ليس مجرد مخالفة وهدم للقديم ، بل إن وراءه عبقرية تهضم القديم وتمثله قبل أن تقيم الجديد على انقاضه ، وحينما

(١) ليست هذه حدوداً فاصلة تامة بين مسرح بريشت وما سبقه ، باعترااف بريشت نفسه ، على أنا نبين مدى صدق نقده في تطبيقه على بعض مسرحياته من خلال دراستنا ، أنظر المرجع السابق ص ٦٢ - ٦٣ ، وكذا :

Ronald Gray : Brecht, London, 1961, P. 14.

(٢) سنعود للكلام في رؤية في الشخصيات حين نتعرض لدراسة الفكرة فيما بعد .

(٣) أنظر لفهم داعية الألم الأرسطية هذا الكتاب صفحات ٦٤ - ٧٤ .

نتحدث في الفكرة ، سنشرح أنها ليست خالية من الشعور في مسرحيات بريشت كما يزعم ، ولكننا الآن نقرر أنه حرص على وحدة القضية والفكرة ، وفي ضوءها رتب الأحداث ، بحيث أصبح لوضعها — بعضها بعد بعض — نوع من الإيقاع ، يتجلى فيه جهد فني كبير . وهذا الإيقاع الضروري يقوم مقام وحدة الحدث في المسرحيات قبله ، ويعبر عنه كاتب وناقد آخر ، ممن اتبعوا في مسرحياتهم منهج بريشت ، هو أوجين يونسكو (١) ، قائلا : « بما أن الحكاية في المسرحية لم تعد لها أهمية . فإنني أحلم باكتشاف إيقاعات جديدة درامية أخلص ما تكون ، كي أنتجها في صورة مناظر حركية خالصة » (٢) . ويقول في مقدمة مسرحيته : « ضحايا الواجب » : لم يعد مجال للتحدث عن الحدث ، والسببية ، فعلياً أن نجعلهما جهلاً تاماً . ولا وجود — بعد — للمأساة أو ملهامة ، فالمأسوى يتحول هزلياً ، والهزلي مأسوياً (٣) .. » .

ونمثل هنا بمسرحية لبريشت ، نبين فيها نوع الوحدة الجديدة التي حلت محل الوحدة في الحدث ، هي مسرحية : « دائرة الطباشير القوقازية » . وفيها خمسة أحداث . الحدث الأول موضوعه تنازع جماعتين من جماعات التعاون الزراعي ذى الملكية الجماعية على قطعة أرض . وإحدى الجماعتين تستخدم الآلات الحديثة للزراعة ، والمسألة هي : على أى مبدأ يمكن الفصل في النزاع بينهما ؟ . وننتقل — بعد — إلى الحدث الثاني : فترى حدث طفل لحاكم إقليم جروسينيا ، تهجره أمه حين دهمت الثورة البلد ، غير ملقاة بالأسوى جمع ملابسها وحليها والنجاة بها ، فتأخذه خادماً رحيمه هي « جروشا » لتعني به وتربيته . وعلى الأثر نرى هذه الخادماً — بسبب تعلقها بترية الطفل — تتعرض لخطر حدث آخر ، هو ضرورة تخليها عن حبها ، لتتزوج فلاحاً ، كي ينتسب إليه الطفل ، فلا يرى بأنه ظنين المولد ، وكان حبيبها غائباً عن البلد ويظن أنه مات . وبذلك تقع في مأزق شرح الملابس القاسية لحبيبها حين يعود . والحدث الرابع حدث القاضي .

(١) Eugène Ionesco كاتب وناقد مسرحى فرنسى معاصر ، من أصل روماني ، ولكنه مقيم ، نهائياً في باريس ، ولد في ٢٦ من نوفمبر عام ١٩١٢ — وله مسرحيات كثيرة مترجمة إلى كثير من لغات العالم .

(٢) أنظر له مقالا بعنوان : L'In vraisemblable
في : Arts (I.R.), 424, 1953, p. 1-12

(٣) وأنظر كذلك : Pierre de Boisdeffre : Histoire Vivante de la
Littérature d'aujourd'hui, Paris, 1960, p. 706-707.

أزدك ، لا ضمير له ، يظفر بمنصبه في عهد الحكومة غير الشرعية ، ولكنه يحتفظ بمنصبه حين يعود الحكم الشرعى للبلاد ، لأنه كان أدى خدمة لبعض رجاله . ويتمثل الحدث الأخير في مطالبة زوجة الحاكم للخدام برد طفلها . ويحكم في الأمر القاضى « أزدك » حكماً مزعماً يؤيد قضية عامة للمؤلف يذكرها في ختام المسرحية فيقضى بأن الطفل لمن ينزعه بالقوة من داخل دائرة طباشير رسمها ، وبأذن لكل من الأم والخدام أن يأخذ كلاهما بذراع من ذراعى الطفل ، ليظفر به الأقوى من بينهما . وتحجم الخدام شفقة بالطفل . ويعود القاضى فيحكم به للخدام لأنها رأت به . وختام المسرحية يربط بين هذه الأحداث جميعاً ، ويؤمى إلى المبدأ في حل النزاع في الحدث الأول : « كل شيء ملك لمن يحسن التصرف فيه . وهكذا يكون الأطفال لمن تتوافر لهم صفات الأمومة كى يسعدوا ، والعربات لمن يجيدون قيادتها كى تسير ، والوادی لمن يقدرون على ربه كى يؤتى ثمرته (١) » . فالانقطاع المفاجئ بين الحدث الأول والأحداث التالية ليس إلا ظاهرياً ، ومقصوداً فنياً ، ليحمل المتفرج - فى إحكام - على التفكير فى موضوع أعمق مما يبدو لأول وهلة . والربط بين الأحداث الأربعة التالية وبين الحدث الأول واضح فى ختام المسرحية . على أن الأحداث الأربعة تكشف عن قضية حيوية إلى بريشت ، ويؤيدها فى كثير من مسرحياته : تلك هى فساد العالم غير الإشتراكي ، ومدى الأثرة فيه ، بحيث يتطلب التغير السريع على مبادئ جديدة حاسمة واضحة الهدف . ولا يمكن إصلاح قطاع منه دون إصلاح القطاعات الأخرى . ويبدو الخير فى هذا العالم الفاسد ضئيلاً وصدقة . فالحكم الصائب يصدر عن قاض فاسد وصولى . وأمام طيبة الخدام الرحيمة عقبات كأداء . ويسرى الشر من قطاع إلى آخر بحيث يطمس معلم الخير فى النفوس الطيبة فى الأصل ، ويساعد على نمو النزعات الخبيثة ، فتبدو العلاقات الاجتماعية فاسدة معوقة تستدعى الثورة الشاملة ، فالعلاقات بين الأحداث فى تلك المسرحيات محكمة ، تبين عن نوع من الوحدة الفكرية ، والإيقاع الذهنى ، وإن كانت لا تبدو جلية لأول وهلة .

على أن بعض المسرحيات القديمة يبدو فيها انقطاع حلقات الحدث ظاهراً ، فى حين تتجمع هذه الحلقات بعد ، كقدمات للاحقاتها . مثل : « هاملت » لشكسبير ،

(١) ما يستحق الذكر أن الأحداث الأربعة التى تلى الحدث الأول مقتبسة من مسرحية للكاتب الصينى :

لي هسنگ تار Li Hsing Tao ، وعنوانها : دائرة الطباشير :

إد نلاحظ في الفصل الأول أن افتتاح المنظر الثاني يقطع تتابع الحدث بظهور شبح الملك المقتول مارسيلوس ، في وقائع جزئية تخص الملك كلوديوس وحاشيته ، ثم يعقبه المنظر الثالث فيقطع التسلسل ، مرة أخرى ، بتقديم بولونيوس وأسرته (١) ، ولكن هذه الوقائع في مجموعها تمهد لتسلسل الحدث الكلي الذي لا حدث سواه في تلك المسرحية (٢) . ومن النقاد من أعترض على حدث أوفيليا في المسرحية ، وارتباطه الواهي بالحدث الأصلي ، وعدم التبرير الكافي لقسوة هاملت وقحته (٣) في بعض ألفاظه متحدثاً عنها ، وآخرون يرون أن هاملت ظل غريباً عن الحدث الأصلي ، وفي استقلال تام عن بقية الشخصيات . ويطول بنا الدخول في مثل هذا الجدل ، وإن يكن واضحاً أن شكسبير جعل من الأحداث كلها دوافع نفسية لإنسان بائس ، دفعه الشر

(١) أنظر أيضاً :

Heffener. Selden. Sellman : Modern Theatre Practice, London, 1961, p. 43-44.

(٢) Hamlet لشكسبير (١٥٦٤ - ١٦١٦) مثلت حوالى عام ١٦٠٠ - ١٦٠١ ، مأساة شخصيات في تصوير يبين عن حشد من الأفكار الذاتية والنفسية والاجتماعية ، كلوديوس يقتل أخاه ملك الدنمارك ، ويتنصب عرشه ، ويقترن بامرأته جير ترود ، أم هملت ، ويظهر شبح الملك المقتول فوق أسوار قصر السنور ، يطلب من الابن الانتقام لأبيه ويعد الابن بالطاعة ، ولكن مزاجه الحزين يدفعه إلى الاستغراق في تفكير يشل إرادته . ويتصنع الجنون فيصرف الأنظار عن قصده ، ويظن من يلتقي به أن حالته سببها حبه لأوفيليا ، بنت رجل الحاشية : بولونيوس ، وكان ينازلها من قبل ، ولكنه ياملها الآن في قسوة . ولكن يتأكد من جرم الملك ، يحمل المثلين يلعبون أمامه مأساة الفتك بجوانزاجو ، وهي تصوير للملابسات مأساته ، فلا يطيق الملك مشاهدتها . ويمرّب هاملت لأمه من ضيقه بمسلكها ، ويتقد أن الملك يصنى لحديث مع والدته من وراء الستار ، فيضرب بسيفه ، فيصيب بولونيوس . ويرسل الملك هاملت إلى إنجلترا في مهمة ، ولكنه في الحقيقة يريد التخلص منه بذلك ، فيقع في يد قرصان يرسلونه مرة أخرى إلى الدنمارك . فيعلم أن أوفيليا جنت ألماً ، وماتت غرقاً ، ويعتزم لايرتس أخوها الانتقام منه لأبيه ، ويحاول الملك ظاهراً التوفيق ، ويعتزم مان المبارزة رمزياً ليختبر قوتهما على ألا يقتل أحدهما الآخر . ويعطى لايرتس سيفاً مسموماً يصيب به هاملت ، ولكنه - قبل أن يموت - يقتل الملك ، ويجهز على لايرتس . وتشرب جير ترود الكأس المسمومة التي كانت قد أعدت لابنها . وتحتّم المأساة باعتلاء « فورتينبرا » أمير النرويج عرش المملكة . ومن المناظر الشهيرة في المسرحية (ف ٥ م ١) المنظر الذي يتلّقى فيه هاملت في خواطر فلسفية على مرأى حفارى القبور وجسمجة مضحك الملك : يوريك ، وكذلك حديثه الفردي الفلسفي (ف ٣ م ١) : « إما أن أكون وإما ألا أكون ، هذه هي المسألة .

(٣) مثلاً يسميها هاملت بطريق غير مباشر : Carrion - والكلمة في عصر إليزابيث معنى آخر غير الجنية ، هو : بنى . (ف ٢ م ٢ بيت ١٨١ - ١٨٢) كما يسمى والدها : Fishmonger ، والكلمة في ذلك العصر معنى آخر غير صائد السمك ، هو المنحل الخلق .

Laffont-Bompiani, op. cit., 11, p. 503-504

أنظر :

في عالم فاسد إلى أن يكون هو — على الرغم منه ، وعن وعى كذلك — أداة شر بذوره ، لتحطيم أسرتين ، أسرة الملك وأسرة بولونيوس ، ثم تحطيم نفسه . وفي هذا — فضلاً عن النمط الإنساني الفريد في هملت — تتمثل وحدة المسرحية وقوتها على الرغم من تعدد أحداثها الجزئية ، وحشود شخصياتها (١) .

وسواء توحد الحدث الكلي ، كما في أكثر المسرحيات الكلاسيكية ، أم تعدد في جزئياته مع وحدة المصائر ، كما في مسرحية هاملت ، أم انعدم الحدث — أو كاد — لتستبدل به الحالات النفسية ، كما في مسرحيات تشيخوف ، فلا بد في ذلك كله من منظر تبليغ به الأحداث ذروتها ، كي يمهد بذلك للكشف عن المصير المشترك . وهذا هو المنظر الكبير ، أو القمة (٢) .

وغالباً ما يكون هذا المنظر في الفصل الرابع في المسرحيات الكلاسيكية ذات الفصول الخمسة ، كمسرحيات راسين . ونظيرها مسرحية : مجنون ليلى ، لشوقي ، في منظر التحجير بين تيس وورد في آخر الفصل الرابع وفي مسرحيات تشيخوف — ذات الفصول الأربعة — تبليغ الحالات النفسية قمتها في الفصل الثالث (٣) . وواضح أن القاعدة هنا مرنة تتبع المسرحية في جنسها وأحداثها وعدد فصولها ، وفي وجهه نظر الكاتب في إحكامها .

ولكل مسرحية عالمها الخاص بها ، فيه تكون الأحداث والشخصيات محتملة مبررة من خلال التصوير الذي يحمل على الإقناع .

وعلى حسب العصور والمذاهب تغيرت النظرة إلى أحداث العالم المسرحي ، ما بين تخصيص وتعميم . فالمسرحيات الكلاسيكية تقوم على الأحداث الوسط ، وعلى العلاقات المنطقية ، وعلى سببية الحدث الضرورية أو المحتملة ، وتتجاشى الحالات الشاذة ، أو

(١) أنظر :

H. D. F. Kitto : Form and Meaning of Drama, p. 528-537

(٢) يسمى : Climax

(٣) في الفصل الثالث من الشقيقات الثلاث تبدو الأزمات النفسية في أقصى درجاتها ، فتبين علاقة الضابط بماشا ، وعلاقة تاياباشا السيئة بمدير البلدية ، ويمتدح أندرية بالافلاس ، وتنتار أولجا ، وإيرينا ، في حينهما الواله لموسكو . وفي الفصل الثالث من بستان الكراز يعلن لوباخين أنه اشترى الضيعة في حفل راقص تقيمه الأسرة الأرستقراطية ، ويعلمو الوجوه أفراد السادة أمام سيدهم الجديد .

التخصيص بالملايسات الموقوتة ، أو الخروج عن المؤلف . وقاعدتها العامة في ذلك مراعاة ما يليق ، وما هو محتمل ، على نحو ما دعا أرسطو إليه ، أو قريباً منه (١) . وفلسفتها الجمالية تقوم على أن الذوق نتاج العقل - كما دعا إليه بوالو (٢) - فالذوق هو هو لا يتغير ، والأدب الذي تأثرت به ثينا (٣) هو ما تأثر به الكلاسيكيون . ويهدف هؤلاء إلى خلود أدبهم بتناول الأحداث الصالحة لكل زمان ومكان ، كتغليب الواجب (٤) على العاطفة ، ومراعاة الشرف (٥) ضد الهوى ، أو تصوير الهوى (٦) شراً يجب الحذر منه ، أو تصوير الأهواء مجلبة للدمار (٧) . . .

ولما جاءت الرومانتيكية عنيت بتخصيص الحدث بما سموه : اللون المحي ، السياسي والبشئ للأحداث ، وبتراءى أثر ذلك في أدبنا الحديث ، في مسرحية : مجنون ليلي (٨) ، ومسرحية على بك الكبير لشوقي . وعالجت الرومانتيكية شخصيات طبقة محددة في بعدها الاجتماعي ، من أوساط الناس . فكان أبطال مسرحياتهم من البرجوازيين ، أو من أهلهم المجتمع ، وسبق أن مثلنا لذلك بمسرحية : روى بلاس ، لفكتور هوجو .

وقد نعت الواقعية - على الكلاسيكية والرومانتيكية معاً - المثالية في اختيار الأحداث والشخصيات ، ودعت إلى تخصيص الحدث بالواقع المعاصر ، والغوص في الواقع بتصوير ما يجري فيه من شر ، والكشف عن جوانبه البغيضة العينية . وكان الناقد الأول ، الذي شرح هذه الدعوة ، هو « زولا » . ولنتقل بعض عباراته : « حقاً يعلم الكتاب أن المأساة ، والدراما الرومانتيكية قد ماتا . . . فهؤلاء المثاليون (من كلاسيكيين ورومانتيكيين) يعممون بدلاً من التخصيص ، فلم تعد شخصياتهم الأدبية مخلوقات حية ، ولكنها مشاعر وأقيسة وعواطف يحاج بها ويرهن عليها . . . وهكذا نرى الشخصيات - في المأساة والدراما الرومانتيكية - جامدة في مسلك ،

(١) أنظر هذا الكتاب ص ٥١ - ٥٣ وكذا كتابنا : الرومانتيكية ، الفصل الأول وما به من مراجع .

(٢) Boileau : Art poétique, chant I. vers 37-38

(٣) راسين ، مقدمة مسرحية فيدر .

(٤) موضوع مسرحية : هوارس ، لكورني .

(٥) موضوع مسرحية : السيد ، لكورني .

(٦) موضوع مسرحية : فيدر ، لراسين .

(٧) موضوع مسرحية : رود وجون ، لكورني .

(٨) أنظر كتابنا : الحياة الماطفية ص ١٢٦ - ١٢٧ .

يمثل أحدها الواجب ، والآخـر الوطنية ، والثالث المـزاعم ، والرابع حب الأبوين ، وهكذا تمر أمام عيوننا استعراضات الأفكار التجريدية . وليس فيها قط تحليل عضوى كامل ، ولا شخصية تعمل بذهنها وعضلاتها كما نعهد في الطبيعة (١) » ويدافع - بعد ذلك - عما رميت به الطبيعة من تصويرها لأحوال الوجود ، فيقول لا يمكن أن يكون الواقع مبتذلاً ولا مخجلاً ، لأن الواقع هو الذى يصنع العالم . ف وراء الغلظة في تحليلاتنا النفسية ، و وراء صورنا الأدبية التى تصدم وترعب اليوم ، يرى الناس وجه الإنسانية يبرز دائماً جليلاً في خلقه المتجدد » (٢) وقدماً نقد الكلاسيكيون - باسم مبدأ ما يليق - الشاعر كورنى ، في تقديمه « شيمين » فى مسرحية السيد ، تعترف - على استحياء - لرودريج بأن حبها له يمنعها من الانتقام بنفسها منه . وقالوا ، إن هذا موقف يخجل الخفـرات (٣) . ولكن « زولا » يرفض مراعاة مثل هذه الأمور ، فلا ينبغي « أن يبلى الكتاب لحظة بما إذا كانوا يחדشون حياة النساء . . . لأن حبيهم للغة ، وولوعهم بالحقيقة ، يجعلهم ذوى غايات إنسانية أسمى من التقاليد البالية ومناقشات المتكلمين (٤) » . وأول مسرحية طبيعية أو واقعية (٥) على نحو ما دعا إليه زولا ، فى الآداب الأوروبية ، هى مسرحية « الغربان » (٦) فى صور المستغلين - المستأثرين ، يقعون على أشلاء الأسرة المخطمة الغريزة بعد موت عائلتها العامل . وعلى الرغم من المرح الذى يسود الفصل الأول من هذه المسرحية . ومن الحل الذى تنجو به

(١) أنظر : E. Zola : Le Naturalisme au Théâtre. p. 19-20

(٢) نفس المرجع ص ٤٧ - ٤٨ .

(٣) أنظر نقد الأكاديمية الفرنسية لمسرحية السيد السابقة الذكر فى :

Corneille : Oeuvres, II, p. 609-619.

(٤) أنظر :

E. Zola : Le Roman Expérimental, Paris, 1928, p. 295-296

(٥) الفرق بين هذين التمييزين أنظر ص ٥٧٨ - ٥٨١ من هذا الكتاب .

(٦) Les Corbeaux مؤلفها هنرى بك H. Becque (١٨٢٧ - ١٨٩٩) مثلت لأول مرة عام ١٨٨٢ - وفيها أسرة فينيرون Vigneron من رجال الصناعة ، يثرى بعمله الدائب ، ويميش فى رغد من امرأته وثلاث بنات وابن . وبينما الأسرة فى نشوة الفرح بالرفاه القريب لا يهتم . بلانش ، يموت رب الأسرة فجأة . ويرحل ابنه فى التجيد - وكان عاطلاً لا يعمل شيئاً . ويتفق على استغلال الأسرة شريكة تيسية Teissier الشيخ المعجوز ، ومسجل العقود النغمي ، ومهندس البناء ، على الرغم من خلافهم فيما بينهم ، فيستزفون مال الزوجة الفريرة والبيعات ، فيتنازلن عن أراضيهم وأسهمهن نظير مبلغ ضئيل . ويهجر بلانش خطيبها ، فتفقد عقلها ، وتبحث أختها جودث Judith عثا عن عمل . أما أختها الصغرى فإنها تضحى بالزواج من تيسيه لنجاة الأسرة .

الأسرة من الإفلاس التام ، تراءى الطباق الغليظة ، والأخلاق الخشنة ، ومرارة الواقع الوحشى المتربص ، المؤذن بانحلال البرجوازية ونظام مجتمعاتها .

وحين نشأ المسرح الرمزي - رد فعل مباشر وسريع للواقعية والطبيعية في المسرح - لجأ دعاة إلى تعميم الحدث لا تخصيصه ، ولكنه تعميم آخر يخالف كل المخالفة ما جرى عليه الكلاسيكيون . فالرمزية تعبر عن حقيقة بما توحى به ، فلها ظاهر وباطن ، معنى جلي ، ومعنى خفي . والمسرحيات الرمزية الناجحة ذات مستويات متعددة المعنى . فظاهرها أحداث وأشخاص تقليدية على حسب المواضع المسرحية . وتنهى جميعها إلى معنى تجريدي غامض عن قصد ، بحيث يوحي بأن معنى المسرحية وراء الأحداث والأشخاص في حقيقة تجريدية مستعصية لا تشف منها الوقائع إلا بالاختيار الدقيق لسماتها المعروضة في المسرحية وتصبح المسرحية بمثابة تنمية لفكرة مقنعة من وراء حكاية يقبلها الجمهور . وعلى المؤلف ، قبل أن يترجم هذه الفكرة أو الحقيقة المستعصية ، أن يستغرق في صور العالم الخارجي وحركاته ووجوه نشاطه قبل أن يفكر في استخلاص العنصر المستسر من خلالها ، حتى يتسنى له أن ينقل قارئيه ومشاهديه من الوقائع إلى المعالم النفسية والاجتماعية الرهيبة المجهولة .

ويلغى الرمزيون في مسرحياتهم اللون المحلي ، والسمات الموضعية التي اخترعها الرومانتيكيون وتمسك بها الواقعيون (١) . ومن أشهر من برز في هذه المسرحيات الرمزية الخالصة : موريس ماترلنك (١٨٦٢ - ١٩٤٩) وأروغ مسرحياته : بلياس وميليزاند (١٨٩٣) ، وهي توحى بعطف فياض على مخلوقات إنسانية تبدو نهياً لعداء الطبيعة والقوى المستسرة ، سجين في جدران الموت ، حيث ليس سوى أوهام السعادة والحنان والحب . والحدث فيها بسيط ، فجولو يضل في غابة . ويكشف فتاة بارعة الجمال هربت من والدها الذي أهانها في ليلة كان فيها مخموراً . وقد نزلت التاج من فوق رأسها ورمت به في البحيرة أمامها ، ولا تريد أن تلبسه . ويقودها « جولو » إلى قصر عجيب ذي سراديب مجهولة ، فيها مستنقعات آسنة يفوح منها الموت ، وفي القصر والده الملك الهرم ، وأخوه الحالم : بلياس ، الذي يتعلق بميليزاند ، فيثير غيرة

(١) أنظر ص ٥٥٨ ، ولله السمت الرمزية ، أنظر .

أخيه ، وبخاصة حين يراه يلهو بشعر ميليزاند المطلة عليه من الشرفة (١) . وتعصف الغيرة بقلب جولو ، فيقتل أخاه ، ويجرح ميليزاند ، وتموت هي دون أن يعرف « جولو » حقيقة العلاقة التي كانت بينها وبين أخيه (٢) . فالجهل بأصل الفتاة ، وبحقيقة الصلات المثيرة للغيرة ، وغموض مملكة « أركيل » وجهد الأخوين ... والاقتصار على تصوير سمات موحية من الحدث ، كالسراديب ، والمستنقعات التي تسمم القصر ، ومنظر قطعان البقر كأنها تشم رائحة المحزنة ، والخراف تكف عن الثغاء لأنها علمت أنها تسير إلى غير طريق المراح ، ومنظر الموتى جوعاً حول القصر ... كل هذه المناظر مختارة في إحكام ، لتضيف إلى الإيجاء العام ، في حرص على عدم تحديد الملامح النفسية ، كى بصير الحدث عاماً تكتنفه أسرار رهيبية ، يدعمها أسلوب شعري يعبر عن الحيرة والقلق تجاه المجهول ، حتى ليصبح الجدل الحكيم الذى يعلق على الأحداث بما يوحى بمغزى الرمز فيها : « لو كنت خالق الكون لأدركنى الرحمة بقلوب الناس » ، ويقول في ختام المسرحية ، متحدثاً عن ميليزاند بعد موتها فى ريعان شبابها بيد حبيبها ، على الرغم منه : « مخلوق صغير مسكين مستسر ، كالناس جميعاً ... » .

ورمزية الأستاذ توفيق الحكيم تعكس هذا الاتجاه التجريدى ، ولكنها ليست ذات مستويات مختلفة . بل هى - على حد تعبيره فى مقدمة مسرحيته : بينجاليون ، عام ١٩٤٢ - : ولكنى أقيم اليوم مسرحى داخل الذهن ، وأجعل الممثلين أفكاراً تتحرك فى المطلق من المعانى ، مرتدية أثواب الرموز ... وإن الناس ليتأثروا دائماً بالعواطف التى يحسونها فى حياتهم الواقعة ، كالحب والغيرة والحقد والانتقام والعدالة والظلم والصفح والإثم . ولكن ماذا يشعرون أمام صراع بين الإنسان والزمن ، وبين الإنسان والمكان ، وبين الإنسان وملكاته ؟ ... » . وعلى الرغم من الحوار القوى الذى أغنت مسرحياته به أدبنا ، فإن الرمزية عنده ذات مستوى ذهنى واحد تتجسد فيه النوازع الإنسانية فى شخصيات مستقلة . فشهريزاد نداء المعرفة ، وشهريار العقل الخالص . ومن الحوار الذهنى بينهما نفهم أن الأستاذ الحكيم يغلب نداء الحياة على المعرفة فيرجع

(١) قد كشفنا فى كتابنا : الأدب المقارن عن مصدر ما تترك فى تصويره الفتاة المجهولة الأصل ، وفى تصويره منظر الشرفة ، فأرجعناه إلى أصله من الفردوسى فى الشاهنامة . لانظر : الأدب المقارن ، ص ٣٦١ - ٣٦٣ .

(٢) نحيل القارئ إلى ترجمتنا العربية للمسرحية ، وقد ظهرت حديثاً .

القلب والمشاعر على العقل ، في حين هو في مسرحيته : « بيجماليون » ، يغلب نداء الفن المحض على نداء الحياة ، فيدعو - من خلال الحوار الذهني أيضاً - إلى أن يكرس الفنان جهده لفنه ، ويتجزئ بذلك من دواعي الحياة ، والمشاعر الإنسانية . وربما كانت مسرحية أهل الكهف ، أنجح مسرحياته الذهنية ، وفيها صراع الإنسان مع الزمن وروابطه ، ولكن التجريد وتحريك الشخصيات كأنها صور مشدودة بخيوط صناعية ، أو أبواق ، وفرص الآراء على منطق الأسطورة . تجعل هذه المسرحية كذلك موعلة في التجريد الذهني ذي المستوى الواحد وسري - حين نتحدث في الشخصيات والفكرة - الفرق بين مثل هذه المسرحيات الرمزية ، والاتجاه المعاصر لمسرحيات الفكرة والمواقف في الأدب العالمي .

وقد ازدهرت الكلاسيكية في كنف الفلسفة العقلية ، ونشأت الواقعية والطبيعية متأثرة بالفلسفة الوضعية (١) . ويراعى كلاهما في الحديث منطق الوقائع ، على ما بينهما من خلاف أشرنا إليه (٢) ، فتسلسل الأحداث المنطقي ، والمحاكاة المقنعة للواقع ، على نحو مادعا إليه (٣) أرسطو ، هما دعامتا البناء المسرحي في هذين المذهبين .

ومنذ « هيغل » - والفلسفة الديالكتية جملة - أصبح التناقض في الصراع بين فكرتين ، أو بين القوى المادية والمجتمعات (٤) . عاملاً منطقياً لتفسير الظواهر المختلفة . وفي الديالكتية أفلس المنطق القديم الذي يقف عند حدود الضرورة والاحتمال . وبفضل تقدم العلم نفسه أصبحت الفلسفة الوضعية عاجزة عن تفسير جوانب الإنسان ، وتبرير الوجود . فظاهرة الوجود تعجز المنطق العقلي المجرد ، ولكنها حقيقة وواقع . فلم يه متعلق العقل بالإحاطة بالوجود وكنهه ، ولكن بمعرفة ظواهر الوجود لمواجهتها . ووسائل مواجهة ظواهر الوجود لا تقف عند التجارب والمعارف الوضعية ، لأن حدود الحقيقة تمتد إلى أكثر من الواقع الخارجي ، كما لا تقف عند القاسم المشترك بين مجموع

(١) أنظر هذا الكتاب ص ٣٠٥ - ٣٠٦ .

(٢) أنظر : ص ٤٧٧ وما يليها .

(٣) أنظر : ص ٥٨ - ٦٢ .

(٤) أنظر هذا الكتاب صفحات ٢٨٨ - ٢٨٩ .

الأشياء ، بل فيما ينفرد به كل منها . وقد أضاف اكتشاف عالم اللاشعور (١) حدوداً
لأنهاية لهذا الواقع الخارجى . وبذلك انتهت سيطرة الوضعية كما انتهت الفلسفة العقلية ،
تُحل محلها فلسفات علم الوجود (٢) والديالككتية الحديثة . وأثرت هذه الفلسفات فى
ميلاد حركات فنية أدبية حفل بها النصف الأول من القرن العشرين ، أهمها - فيما
يخص النواحي الفنية التى نحن بسبيلها فى المسرح - الحركة التعبيرية ، والوجودية ، ثم
كان من أثرها أيضاً أن اختلطت المذاهب الفنية فى المسرحيات الحديثة ، من واقعية
رمزية .

أما التعبيرية (٣) فقد نشأت أولاً فى ألمانيا فى أوائل هذا القرن . وفى واجهة عالم
مصطنع متكلف ، تحكمه الأثرة الوطنية والقوانين الخارجية والآلية العلمية ، اهتمت
التعبيرية أولاً بالفرد فى كل ماله من خصائص باطنة ، وغرائز أصيلة . ومشاعر لا يمكن
ردها إلى منطق ، وميول وحشية ونزعات قاسية ، وبالبحث وراء ذلك عن وحدة
تختلط فيها الأحاسيس بالفكر ، والوعى باللاوعى ، والأحلام بالحقائق ، والطبيعى
وما فوق الطبيعة ، وتصطلح فيها الأضداد ، لتؤلف الواقع المعقد المستعصى على الفكر
ويشف ذلك كله عن عالم فاسد . أو يدفعنا ذلك إلى اليأس أم إلى بحث جديد من وراء
تجديد الإدراك والدين ؟ اتجاهاً فى هذه الحركة التى أرادت أن تستنفذ فى تصويرها
وسائل اللاشعور ، بعد أن استنفدت المذاهب السابقة وسائل الوعى والشعور . وفيها
تمثل أزمة المدنية الحديثة فى صور شتى . فالمسرحية فى شبه لوحات تمثل أفكاراً
تعارضة تشف عن وعى مقهور . ولا يخفى شبه هذه الحركة (٤) بالسيربالية ، ولكن
حين أخفت السربالية فى المسرح ونجحت فى الشعر الغنائى ، نجحت التعبيرية فى
المسرحية أكثر مما نجحت فى الشعر (٥) . وفى المسرحيات التعبيرية تكثرت القضايا
الفرويدية ، من علاقة الأب بالإبن ، وأثر الغريزة الجنسية ، وصراع الجسم والفكر ...

(١) أنظر : ص ٣٤١ - ٣٤٣ ، ٤٠٠ - ٤٠١ من هذا الكتاب .

(٢) علم الوجود : Ontology

(٣) expressionisme

(٤) مع مروق لا يتسع المجال لشرحها . أنظر :

Richard N. Cee : Ionescon, Chap. I, II

(٥) والمتبع لشعرنا الرمزي، الحديث يجد أثراً واضحاً للتعبيرية فى الطموح إلى بحث جديد للإنسانية ، أنظر

الكتاب ص ٤٠٣ - ٤٠٦ .

وكتبراً ما يتبع ذلك النزول إلى قاعات النفس ، وتصوير الفساد والشرور والشنوؤ .
وحوالى عام ١٩٢٥ انتهت هذه الحركة الأدبية ، ولكن لا يزال تأثيرها عميقاً في
البناء الدرامى للمسرحية الحديثة ، وقد مر بهذه المرحلة « بريشت » ثم تجاوزها ، ولكنه
استبقى كثيراً من وسائلها الفنية - حين تطور - إلى الواقعية الحديثة الاشتراكية ، كما
سنستشهد لذلك فيما بعد . والممثل الحقيقى للتعبيرية ، وأول طلائعها ، هو الكاتب
السويدي « سترندبيرج (١) » . وتمثل له بمسرحية : « جرائم وجرائم » (٢) وتدور
أحداثها في باريس ، وحكايتها أن الكاتب المسرحى مورييس يتوقع التخلص من فقره
المدقع بما سيريحه من مسرحية له بسبيل أن تعرض ، وهو ينعم بحب صديقه ، جان
Jeanne التى أنجب منها طفلة لطيفة ، هى ماريون ، ولا يلبث أن يهجر إبنته وأمها
ليقع في حب هنريت ، خليلة صديقه : أدولف ، ويهرب معها نهياً لعاطفة مشوبة
وحشية . على أن إبنته ماريون تظل سداً بينهما وبين السعادة . وتموت الطفلة ، فيتهم
هو هنريت بأنها المدبرة للقتل ، في حين ترتاب فيه العدالة بأنه هو القاتل . فيتحول
إلى شقاء كل ماتوقع من سعادة . ويشعر هو دائماً بتأنيب الضمير ، حتى يتهاى للانتحار
غرقاً مع حبيبته ، فى بساطة هزلية الطابع ولكنها مأسوية الدلالة ، حين يدور بينهما
هذا الحوار :

هنريت : ولكننا نذهب معا إلى قاع النهر ، الآن ، أليس كذلك ؟ .

مورييس : (آخذاً بيدها كما لو كانا خارجين معاً عادة) « فى قاع النهر » ،
نعم ! » .

وفى النهاية يعلم أن ماريون ماتت موتاً طبيعياً لا جريمة فيه ، يشعر كأنما تخلص
من كابوس جثم عليه . ويعود إلى ما كان قد صمم عليه فى حياته من قسمة الحياة بين
الصلاة واللاهو .

وفى هذه المسرحية تتكشف أغوار النفوس المسفة ، وتتصالح المتناقضات من
المأساة والملمهة ، ومن التدين والفسوق . والسعادة والشقاء ، وتبدو النهاية السعيدة فى

(١) John August Strindberg (١٨٤٩ - ١٩١٢) - وهو لذلك يعد من آباء الدراما

القرن العشرين ، على الرغم من تأثره فى بعض مسرحياته بزولا والواقعيين .

Eric Bentley, op. cit. p. 173-180

أنظر :

Allardice Nicoll : World Drama, p. 550-563.

وكذا :

(٢) There are Crimes and Crimes (١٨٩٩) .

أنظر :

ظاهرها غير حاسمة ، فليس ثم ما يدل على أن موريس سيكون في مستقبله أقل شقاء أو أكثر سعادة مما كان في ماضيه ، وتتصارع فيها نوازع الغرائز الفرويدية ، مع التعلق بحياة هادئة فكرية . ويتجاوز بغضة الحياة مع الرغبة في معاناتها ، كما يتجاوز الانتحار مع النجاة ، فتكون هي بديلة الأقرب . وواضح أن هذه هي المناطق التي يختلط فيها الوعي باللاشعور اختلاطا يمزج كذلك بزراع الغرائز الفرويدية .

وقد تحفل مسرحيات سترندبيرج بالأشباح والأحلام ، ليكشف الوعي فيها عن الواقع المسف المقلز ، كما في مسرحية : « سوناتا الأشباح » . فنحن فيها في عالم أشباح خيلى ، ولكن الرعب فيه واقعى شديد الاحتمال . وهو عالم أوهام وجرائم وموت . تتسرب إليها أشعة حقيقية تكشف عن معانيها ، وتربطها بدائرة الشر الذى ترتبط به الحياة . وفي المسرحية يشهد الطالب « أركينهولتز » وحبيته الأشباح ، فنعيه مناظر الأشباح وما تثيره من رعب ، كما أتهكت شخصية « هوميل » (١) من قبله ، وكما أعيت بها الشمطاء التى تردت في الغواية . ويسود المسرحية الغثيان من الوجود (٢) .

على أن الاتجاهات الحديثة التى أشرنا إلى أهمها لم تترك آثارها العميقة في نواحي البناء الدرامى الأخرى سوى الحدث . وهو ما نحاول أن نجلو سماته الهامة .

(١) (١٩٠٧) وتدور أحداثها Sonata des spectres — Spoksonaten في منزل يجمع بين أهله سلسلة من الجرائم : فقد غرر القنصل الذى مات حديثاً ببوابة البيت ، وهى في يأس الآن من حب « هوميل » الذى كان قد اغتال بائنة لبن . وفي المنزل عجوز كانت خطيبة هوميل ، ولكن أحد سكانه أغواها ، وهو الكولونيل . وقد انتقم من هوميل بأن أغوى امرأته ، فجننت بعد أن أنجبت منه طفلاً . وفي المسرحية تبدو بائنة اللين ، ومزوى القاتل ، مع شبح القنصل ، وتبدو امرأة الكولونيل المجنونة في شكل مومياء وتمتد أنها حيوان ، كما تبدو العجوز ، خطيبة هوميل سابقاً ، في صورة حقاء تنظر إلى صور العابرين في مرآة . وليست هذه الأشباح إلا وسائل لإيقاظ وعى هوميل ، ومحاولة طردها ، ويلتقى مع هذه الأشباح على مائدة ليفضح الكولونيل بشرح جرائمه المستورة ، ولكن خطيبته القديمة (المومياء) تغيق عن هوسها لتفضحه كذلك . فينهار ، ويعتزم أن ينتقم من نفسه بالانتحار ، ولكن إبنته لن تكون سيدة بعده ، ولا حيلة ، إذ أن الحياة الزائفة لا خلاص منها إلا بالموت . ويخفى منزل الأشباح لتظهر جزيرة الموت ، تسرى بها ألحان موسيقى مهدئة .

(٢) من آيات أزمة المدنية الحديثة في وعى الفرد . وهذا ما يقرب بين أكثر المذاهب المعاصرة في وسائلها الفنية ومصونها هذا ، ومن مسرحيات سترندبيرج الأخرى : الفتاة جوليا ، والأب ، وفيها كذلك استفادة من عالم اللاشعور على نحو ما قلنا . ومن الذين تأثر بهذا الاتجاه في الأدب الأمريكى يوجين أونيل (١٨٨٨ - ١٩٥٣) والكاتب الأيرلندى المعاصر أوكاسى O'Casey ، ولد عام ١٨٨٤ - وكثير من مسرحياتهما مترجم إلى اللغة العربية .

(٣)

الشخصيات - الأبعاد - الصراع

الذى يفرق بين الحدث المسرحى والحادثة العادية أن الحدث يتحقق دائماً فى صورة مغامرة جماعية ناتجة عن تفاعل داخلى فى داخل العالم الصغير الذى يتألف من شخصيات المسرحية . وفى الحادثة المألوفة يبقى كل شخص معزولاً فى طبقته أو مهنته التى ينتمى إليها ، على حين ليس من حدث معزول فردى فى المسرحية ، بل إنه يمارس تأثيرات مباشرة فى مختلف الشخصيات وفى بنية عالمها الذى تعيش فيه ، حتى لتقارن هذه التأثيرات بالحركات التى تتولد عن الموجة ، اتجاهات مختلفة ، ولكنها متشابهة موحدة فى انطلاقها . فعالم المسرح صورة للعالم الكبير ، لا عزلة فيه . ولا حياة فنية للمسرحية ما لم تتفاعل الشخصيات . ومن هذا التفاعل فى شتى صورته تتولد بنية المسرحية ، ومن خلاله تنمو الشخصيات مع الحدث ، فى حساب فى محكم ، يبدو من دقة إحكامه أنه تلقائى طبعى . وقدما لحظ أرسطو أن قيمة المأساة فى أن تحتفظ بتأثيرها المستقل حتى لو لم تمثل (١) . وخاصة عبقرية الكاتب المسرحى أن يهب شخصياته المسرحية وجوداً حقيقياً مستقلاً عن الممثلين لأدوار تلك الشخصيات ، بحيث يبرر وجودها تبريراً موضوعياً . حتى لقد يجد دارسور الاجتماع وعلم النفس فى هذه الشخصيات الأدبية نماذج أغرز حيوية وأصدق من الشخصيات البشرية . وها هو ذا « هاملت » (٢) ليس مجرد أمير فى الدانمارك ، ولكنه إنسان حى مقنع فى قوته وضعفه ، وتردده ونوازعه النفسية ، وقد كان مجالا لمختلف الدارسين . حتى الفرويديين أنفسهم فى العصر الحديث . وفى ذلك لابد من تمثيل العبقرية للمحوظاتها الدقيقة فى الحياة وإعمال التفكير فيها ، بحيث تحمل الشخصيات الأدبية طابع عبقرية خالقها . دون ظهور لذاتية المباشرة .

والأساس الأول لجودة الشخصية فى المسرحية ألا تفقد الشخصيات صلتها بالعالم الحقيقى . فنحن نألف شخصية هاملت أو إيفليا ، لما لهما من صلات كثيرة بالحقائق

(١) انظر هذا الكتاب ص ٧٣ - ٧٤ .

(٢) انظر ص ٥٦٢ - ٥٦٤ وكذا الدكتور محمد مندور ، نماذج بشرية ، القاهرة ١٩٦١ ص ١٠٣

الإنسانية المعقدة ، وكذلك النماذج الأدبية في مسرحيات مولير ، مثل البخيل . ريباجون ، في مسرحية البخيل ، وعدو المجتمع : ألسنت ، في مسرحية ، عدو المجتمع ... على ألا يفرض المؤلف نفسه على شخصياته ، وقد يضع المؤلف آرائه أو بعضها على لسان شخصياته . ولا شك أن مولير قد وضع في شخصية : ألسنت . كل ما كان يضيق به من التناقض والملق الاجتماعي بين الخاصة وفي حاشية الملك لعصره (١) ، ولكنه لم يفرض هذه الآراء على شخصية ألسنت . فلم يقطع صلته بعالم الحقيقة . وهذا هو سر إعجابنا بتلك الشخصية ، وهو سر حياتها الأدبية كذلك ، لأن ذاتية المؤلف هنا موضوعية في التبريز والاحتمال (٢) .

والأساس الثاني : وحدة الشخصية في عمقها . وهذا هو التعبير الحديث لما سماه أرسطو من قبل : التكافؤ المنطقي (٣) . وليس معنى الوحدة هنا سطحية الشخصية ، لتمثل فكرة تجريدية ، ولكنها الوحدة التي تسمح بأنواع من الاختلاف تنسق مع طبيعة الشخصية في مجرى الحدث . والمسرحية هي العمل الأدبي الوحيد الذي يتطلب بطبيعته تعدد الشخصيات ، ولكل منها وجوده المستقل ، ومبررات الوجود لن يتحقق بعزل كل شخصية عن الأخرى . فلولا وجود بولونيوس وإيفليا وكلوديبوس وجيرترود - ضرورة - حول - هاملت (٤) . لما تيسر له أن يعيش مأساته الفنية في مسرحية شكسبير ولا يمكن لمؤلف المسرحية أن يختار شخصياته عبثا . فعلى ما لها من استقلال تتحقق به حياتها ، لا بد أن تؤلف فيما بينها مجموعة مختارة في دقة وإحكام ، لتمثل قوى حيوية متشابكة متناقضة . وفي هذا التناقض الحيوي تبدو وحدتها . فمواجهة قضية بتقيضها في مجرى الحدث المسرحي خير تجسيم لفكرة هيجل ، والزعة الديالكتية بعامة ، لتوليد قضية جديدة تترأى من وراء تصارع هذه القوى . ولهذا كان الحديث الفردي (٥)

(١) كتاب الدكتور محمد مندور السابق الذكر ص ١٢٨ - ١٤٠ .

(٢) قارنها بصفحات ٤٥٥ - ٤٥٧ من هذا الكتاب .

(٣) راجع هذا الكتاب ص ٦٧ .

(٤) راجع ٥٦٠ - ٥٦٢ من هذا الكتاب .

(٥) Monologue - وذلك فيما عدا المسرحيات الثنائية التي نشأت في إيطاليا في القرن السادس عشر ، ولها أسس فنية خاصة ليس في غرضنا الآن جلاؤها ، وقد قلنا عنها . كلمة في كتابنا : الأب المقارن ص ١٦٨ - ١٦٩ .

معياً إذا طال في المسرحيات غير الغنائية . ففي مسرحية « بيت الدمية » (١) ، لإيسن ، يسر « نورا » أن يدلها زوجها ، ولكنها ذات كبرياء مستسرة تلوح من آن لآن . وترى أنها قامت بواجبها نحو زوجها ، واجب التعاون الإنساني الصادق حين استدانت لتيسر له العلاج . وتنهب الأحداث أنها في نظر زوجها لم يتوافر لها هذا الحق ، فلها منطقها في الثورة على مثل هذه الحياة الزوجية . ولزوجها كذلك منطق أنه لا ينشد في زوجته سوى المحبوبة الفاتنة التي لا ينبغي أن يتعدى همها شئون البيت وسعادته . وفي « نورا » تتمثل صنوف من الصلات بأولادها وزوجها وبكر وجستاد ، وتتفاعل مع مستويات مختلفة ، من أعماقها النفسية ، لتنبور في عاقبة الأمر شخصياتها ، كي تبرر قرارها الأخير . وكلما غنيت الشخصية بأنواع تناقضها الباطني كانت أكثر حيوية . وأمامنا هاملت ، الغني بمشاعره ، وفيه ذاته أقوى عائق يمنعه من الظفر بغايته ، فهو يرجو هذه الغاية ، ويحرص عليها ، ويرهبها رهبة المفكر البصير ، فهو يمثل لقوى مختلفة ، وتؤلف نموذجاً حياً لم يخرج في ملايسات عيشه عن نطاق الاحتمال . وهذا ما أردنا حين تطلبنا الوحدة في العمق . ولهذا ضعفت الشخصيات الميلودرامية ، لأنها تمثل مسطحاً واحداً من الشخصيات لا عمق فيه (٢) .

ولا سبيل إلى تأليف مسرحية فنية من شخصيات متفقة في ميولها وأفكارها وغاياتها . فلا بد من تصارع نوازع الشخصيات ، وتناقضها ، على ألا يضر هذا التناقض بضرورة تعاونها وتضامنها معاً ، حتى يبرر منطقها الحيوي . وهذا أقوى معنى اجتماعي تنفرد به المسرحية ثم القصة في الأجناس الأدبية والفنية . فكل شخصية من شخصياتها ، في

(١) مسرحية الكاتب التروميكي هنريك إبسن (١٨٢٨ - ١٩٠٦) ، كتبها عام ١٨٧٩ وفيها يدال هيلمير الهامي إمرأته نورا كأنها دمية ، ويمرض فترى من واجبها أن تستدين لتيسر له العلاج . ونزور توقيع أبيها لتستدين من كروجستاد ، وتعجز عن الوفاء بالدين ، على الرغم من أنها سرقت كثيراً من ساعات وقتها لأعمال تتقاضي عليها أجراً . وحين يعين زوجها مديراً للبنك ، تفرح لأنها ستجد من النقود ما توفي منها الدين ، دون علم زوجها . ويحصر كروجستاد مهدداً لها باقتناء السر في الدين ، وفي التزوير باسم أبيها ، إذا لم تسح له لدى زوجها كي ينال ترقية في البنك ، وكان موظفاً فيه ، وتعجز فوراً عن إجابة طلبه ، ولكن تأتي رسالة أخرى من كروجستاد بأنه رجع عن عزمه في اقتناء السر . ويحيل أن المسألة قد انتهت . ولكن نورا ، أثناء ثورة زوجها التي كانت متوقعة ، كانت مستغرقة في أمر آخر ، لقد أدركت أنها دمية . فترك منزل زوجها وأولادها لتحاول أن تصبح مخلوقاً واعياً بوجوده وبمسيره .

(٢) انظر ص ٥٥٠ - ٥٥٢ من هذا الكتاب . وقد عاب النقاد شخصيات « هوجو » بأنها ذات طابع ميلودرامي ، انظر انظر تلخيصنا لمسرحية Ruy Blas فيها سبق .

عالمها الصغير ، ذات دلالة حتمية على معنى اجتماعي ونزعة إنسانية . وهذا هو الأساس الثالث الذي يسمى : « المعنى العالمي » للمسرحيات ، وتدلل عليه الشخصيات بمنطق حياتها ، لا بالنص والشرح ، وفي هذا تبدو أصالة الكاتب ، وحتى لو أراد الكاتب أن يصور في مسرحياته شخصيات تافهة ، مطمورة الوعي ، ممحوة الوجود ، ليكشف عن مأس اجتماعية ، فليس معنى ذلك تفاهة التصوير ، بل إن هذا النوع من الشخصيات أشق في إلحاق الأدبي من الشخصيات العادية . ونضرب لذلك مثلاً شخصيات تشيخوف فيما سبق أن مثلنا له (١) .

على أن أهم الأسس في الشخصيات هو ألا تهمل قرائن الواقع بغية وصف نماذج خالدة لحاق المعنى العالمي الذي ذكرنا ، فلا قيمة لهذا المعنى ، ولا حياة له ولا للمسرحية ، ما لم يحل الكاتب شخصياته وحوادثه تاريخياً في مكانهما وزمانهما ، حتى يكتسبا كل مالهما من قوة فنية . فليست الشخصيات - في أية مسرحيتين متشابهتين الحدث والمهدف - متطابقتين بحال من الأحوال . فلا بد أن تكون الشخصيات من صميم الواقع ومن ملابساته التي يعيشها الكاتب ، مهما تأثر بالكتاب والآداب الأخرى . بل إن تأثره ينمى أصالته في هذه الناحية . ومن ثم لا يمكن أن يكون الصراع الدرامي داخلياً فحسب ، ولا خارجياً تجريبياً ، بل لا مناص من أن يكون حياً بواقع الملابسات والحدث . والقول بأن شكسبير خلدت شخصياته بتجربتها من ملابسات عصره قول ضال ، على الرغم من أن بعض من يتصدون للنقد يبالغون به . فمواضعات عصره وقيمتها هي مجال أحداثه وشخصياته . بل إن هيبيل (٢) يقرر أن مسرحيات شكسبير تعكس صراعاً بين عالم عصر النهضة وعالم العصور الوسطى المحتضر . وبهذا عمقت شخصياته وخلدت بخصائصها النفسية الدقيقة . وهذا ما يسميه « سارتر » : العموم من خلال التخصيص (٣) . وهو الخاصة الجوهرية ، وهي محور أصالة الكاتب ، ودعامة تأثيره في عصره وفي الإنسانية .

(١) انظر ص ٥٥٦ - ٥٥٧ من هذا الفصل .

(٢) Hebbel (١٨١٣ - ١٨٦٣) كاتب وناقد ألماني من أصل دانمركي ، يعنى في مسرحياته

ونقده مسائل التاريخ وربط الفرد باتجاهات التاريخ الكبرى العالمية .

(٣) في خطابه في مؤتمر الأدباء في موسكو في يوليو ١٩٦٢ ، وقد شرحنا مغزى خطابه وبيننا موقفه

من آرائه في كتابنا قضايا معاصرة في الأدب والنقد . وفي غير موضع من كتبه يدافع عن نفس الفكرة التي طاملاً أخطأ فيها بعض النقاد - انظر ترجمتنا لكتاب : ما الأدب ؟ لجان بول سارتر . ونص خطاب سارتر

السابق ، انظر مقالاً للدكتور محمد مندور في مجلة المجلة ، أغسطس ١٩٦٢ .

وفد زاد هذا الاتجاه وصوحاً في العصور الحديثة منذ الرومانتيكيين الذين رموا إلى تخصيص الحدث (١) والشخصيات ، يقول فكتور هوجو : « يصوغ كل فني كبير فنه على صورته نفسه . فما هاملت سوى أورشطس ، ولكن على صورة شكسبير (٢) وما فيجاروا إلا سكابان ، ولكن على صورة بومارشيه » (٣) .

وموجز ما يدور عليه القول عادة — في التعرف على الشخصية الأدبية وفي بناء الصراع بين الشخصيات المسرحية — أن لها أبعاداً ثلاثة : البعد الجسمي ، والبعد النفسي ، والبعد الاجتماعي .

(١) راجع ص ٥٦٢ من هذا الكتاب .

(٢) السيات العامة لشخصيتي هاملت وأورشطس ، انظر هذا الكتاب ص ٦٦ ، ٥٤٢ - ٥٤٣ ،

٥٩٨ - ٦٠٠ .

(٣) انظر :

V. Hugo : Shakespeare, 2è Partie, Livre II Chap. 2.

وسكابان بطل مسرحية « خدعات سكابان » Les Fourberies de Scapton (١٧٦١) ، وهو خادم لا تنفذ حيلة على سادته لمصلحة أولادهم . وفي هذه الملهة أو المهزلة (كما تسمى أحياناً) يتزوج أوكشاف — في غيبة والده : أرجانت Argante فتاة فقيرة مجهولة الأصل : هياسنت ، ويعتزم صديقه لياندر الزواج من فتاة مصرية هي زوبينت (المناظر في نابلي لتهيه إحتال الحدث) . وليس مع الصديقين مال ، فيحتال لهما سكابان ، فيأخذ من أجانت المال متعللاً بأنه سيدفعه لياسنت ، كي تقسح زواجهما من إبنته ، ويأخذ من جيرونت والد لياندر مالا زاعماً أن إبنته ذهب ليتفرج في سعية إيطالية فأسره ربانها واشترط أن يقديه بمبلغ من المال ، وفي الحالين يعطى ما حصل عليه من مبالغ للشابن . وحين تكشف حيلة يحدث أن تعرف الأسرتان أن هياسنت في الواقع هي إبنة جيرونت التي كان قد وعد الأب بزواجهما من أوكشاف صغيرة ، ولكنها فقدت ، وأن زوبينت المصرية هي الإبنة المفقودة كذلك لأرجانت .

وفيجارو بطل ملهة بومارشيه التي عنوانها : زواج فيجارو ١٧٣٢ - ١٧٩٩ مثلت عام ١٧٨٤ - وموضوعها الظاهر تنازع الكونت ألافيفا مع بوابه المثقف الطموح على الفتاة الطاهرة الساذجة سوزان ، فيريد الكونت أن يتخذها خلية ، في حين يحرص فيجارو على الرواح منها . وتقوم عقبات أخرى في سبيل الزواج ، ولكنها تذلل ، وبخاصة عن طريق غيرة روزين امرأة الكونت — ووراء هذا الصراع الظاهر مغزى سياسى ، هو صراع بين امتيازات الاقطاع المثلثة في الكونت وحقوق الفرد المهضومة في شخصيه فيجارو الذى يخلط مرحلة الظاهر بصيحات غضب مشوب في ثورة على سيده وسحرية من النظم العتيقة السياسية والاجتماعية . وفي الفصل الخامس ، المنظر الثالث ، يقول فيجارو محدثاً نفسه (مونولوج) ومتجهماً إلى الكونت ، متسائلاً عن سر هذه الميزات الظالمة : « إنك لم تفعل لاكتساب امتيازاتك سوى أن تكترمت على العالم بميلادك » ، وكانت هذه الصيحة إيذاناً بانهياء الملكية واستجابة للشعور العميق عند الشعب آنذاك .

مقدمة الثورة الكرى الفرنسية .

فالبعد الجسمي يتمثل في الجنس (ذكر أو أنثى) ، وفي صفات الجسم المختلفة ،
س طول وقصر وبدانة ونحافة ... وعيوب وشذوذ ، قد ترجع إلى وراثته ، أو إلى
أحداث .

ويتمثل البعد الاجتماعي في انتماء الشخصية إلى طبقة اجتماعية . وفي عمل الشخصية ،
وفي نوع العمل ، ولياقته بوظيفتها في الأصل ، وكذلك في التعليم . وملابس العصر
وصلتها بتكوين الشخصية ، ثم حياة الأسرة في داخلها ، الحياة الزوجية والمالية
والفكرية . في صلتها بالشخصية . ويتبع ذلك الدين والجنسية : والتيارات السياسية ،
والهوايات السائدة ، في إمكان تأثيرها في تكوين الشخصية .

والبعد انفعالي ثمرة لبعدين سابقين في الاستعداد والسلوك ، والرغبات والآمال .
والعزيمة ، والتفكير ، وكفاية الشخصية بالنسبة لهدفها . ويتبع ذلك المزاج : من انفعال .
وهلوع ، ومن انطواء أو انبساط ، وما وراءهما من عقد نفسية محتملة .

وهذه الأبعاد لا قيمة لها إلا في إطار القدرة الفنية التي تربطها رباطاً وثيقاً بنمو
الحدث والشخصية ، لتحقيق وحدة العمل الأدبي أو وحدة الموقف ، في توتره ،
وغزارة معناه ، وفي تجسيم هذه المعاني في نتاج حي لا يخرج عن دائرة الاحتمال .
ولا استقلال لبعد منها عن البعدين الآخرين في المسرحية .

فقد تكون سمة من السمات الجسمية ذات أثر بالغ في تكوين أبرز سمات البعدين
الآخرين ، وفي إنهاء الحدث . فمعلوم أن جمال « كيلوباترا » عامل جوهري في
نوجيه الحب والأحداث في مسرحيات « كيلوباترا » ومنها « مصرع كيلوباترا »
لشوقي ، ونذكر بهذه المناسبة كلمة باسال : « لو كان أنف كيلوباترا أقصر قليلاً
لتغير وجه الأرض » (١) . وفي مسرحية « سيرانودي برجرالك » - الشاعر الفرنسي
إدمون روستان (١٨٦٧ - ١٩١٨) ، يقف كبر أنف الشاعر الفارس : سيرانو .
عقبة في سبيل حبه الرومانتيكي انطاهر لابنة عمه : روكسان ، وحين يكتشف حبها

(١) وما أكثر المسرحيات التي ألفت في موضوع كيلوباترا ، انظر كتابنا : الأدب المقارن ص ٢٩٦ -

٢٩٨ ، ٣٣٢ - ٣٣٤ . ونكلمة بسكال ، انظر :

Pascal : Pensées, ed, annotée Par, Harvet, Paris 1925 I. p. 84

للعي الجميل : كريستيان ، تدفعه طبيعة الفارس إلى التضحية بحبه ، وإلى مساعدة الحبيين على الظفر بحبهما . ويكتب رسائل الحب لغريمه ، بل يلقيه عبارات الحب — شعراً — ليوهم حبيبته أن كريستيان هو مرتجلها ، حين كان يناجها دون النافذة ليلاً . وتنقلب طبيعة سيرانو — المرحمة الأبية المستخفة بالنبل الطبقى ، والمعتدة بالقيم الحقيقية — إلى طبيعة كئيبة منعزلة أرهفها رصف الحس ، حتى إذا مات غريمه ساعد روكسان على استدامة ذكرها لتعيش بنعيم الماضي الذى حلمت به ، ولا ينكشف سره إلا قبيل موته .

وقد اعتدت الواقعية الزولية بالكشف عن أثر الوراثة في الاستعداد الجسمي والميول النفسية ، لجلاء جوانب الجبرية الطبيعية ، ولتفسير السلوك الإنساني سلوكاً علمياً (١) .

وقد أثرت هذه النزعة الطبيعية في كثير (٢) من كتاب المسرحية في أوروبا الذين زاوجوا بينها وبين الاتجاهات الأخرى . فطليعة التعبيريين : سترندبيرج (٣) يفسر سلوك جوليا — الفتاة التي تحب خادماً ، وتطرد خطيبها الأرستقراطي ، ثم ترتكب مع الخادم الخطيئة ، فيحتقرها ، ثم تظهر الفروق بين مشاعرها ومشاعره ، فلا تجد سوى الانتحار — سلوكاً وراثياً ، لأنها ورثت عن أمها كراهية سلطة الرجال في الزواج ، ولكنها تريد إشباع غريزة جنسية فحسب ، وفي نفس الوقت يكشف المؤلف عن اللاشعور الفرويدى في الأحلام التي تعكس الوعي الطبقي والوراثة لدى جان وحبيبته جوليا . فمثلاً يقول جان : « في أحلامي أرى نفسي في غابة مظلمة أرقد تحت شجرة طويلة ، أريد أن أصعد إلى القمة ... أريد أن أسرق العش الذى يحوى البيضة الذهبية ، وإذا بي أتسلق وأتسلق ، ولكن جذع الشجرة سميك أملس ، وأقرب غصن فيه بعيد عن متناول يدي .. لم أمسك بهذا الغصن ، ولكننى سأفعل في يوم ما ، حتى لو لم يكن إلا في الحلم » . وفي هذا ما يعكس الصراع الطبقي في المسرحية ، وهو صراع يترأى في الرغبات البعيدة ومدى زلزلتها للنفس الوصولية . فالخادم يريد أن يدوق

(١) انظر كلمة زولا في مقدمة قصته : تريز راكين ، حيث يقول : « الفضائل والذائل من منتجات العوامل الطبيعية كالسكر والملح » ، ثم انظر مكان هذا الاتجاه الفئى من الفلسفة الوضعية ص ٣٠٦ — ٣٠٧ من هذا الكتاب .

(٢) لتأثير زولا من هذه الناحية وسواها في الأدب الأوروبي ، انظر :

Eric Bentley, op. cit. chap. I.

(٣) انظر هذا الكتاب ص ٥٧٠ — ٥٧١ ومسرحيته التي تحدثت هنا هي : Miss Julia (١٨٨٨)

طعم حياة الأسياد ، على أن للمسرحية سمة أخرى واقعية ، إلى جانب الصراع الطبقي والوراثية ، هي غوصها في أفقر أحوال النفس البشرية ، كما شرح زولا من قبل .

وقد تضوّل سمات البعد الجسمي لكي تصبح مجرد وسيلة للتعرف الذي يقترن بالتحول . وهذا ما عابه أرسطو سابقاً (١) .

ولا يصح أن تكون هذه الأبعاد مجال شرح مباشر في الحوار ، بل تندمج في مجرى الحدث والحركة بحيث يوحى بها دون تعبير مباشر تظهر فيه ذاتية المؤلف . وتبلغ المقدرة الفنية للدرجة القصوى حين ينتج تصوير الأبعاد أثره دون وعي من الشخصيات نفسها ، كما في مسرحيات تشيخوف .

ويمثل تشيخوف مرحلة فريدة في الواقعية . فشخصياته غائصة في الواقع مطمورة فيه ، كأنه سجن انطبق عليها . والشبه سطحي بينها وبين شخصيات المسرحيات التي استحسناها أرسطو من حيث لا وعي أفرادها (٢) ، لأن تشيخوف عرف كيف يتعمق في عرض أبعاد الحياة النفسية من واقعها ، حتى استغنى عن الحدث الحقيقي بهذه الحالات . فالمأساة عنده ماثلة في الوعي المشلول الراكد الذي يمثل فترة الهدوء المنار بالعاصفة فيما قبل الثورة الروسية . ويبلغ تصويره لضيق الشخصيات بهذا الواقع المدى ، حتى يتم هذا الضيق عن قرب الانفجار . وليست مأساة هذا الوعي الفردي لشخصيات تشيخوف في العزلة عن واقع الحياة فحسب ، بل إنه سجين عزلة فردية أخرى تكشف عن أزمة المدنية الحديثة جملة . فكل فرد يعيش مأساته ، دون أن يتراسل مع رفقاته فيها . وتلك سمة هامة في شخصيات تشيخوف ، يبرع في التعبير عنها حتى في الحوار بحيث نكتشفها ، اكتشافاً من واقع الحياة لا من تصريح أو انفعال . كأن هذه الشخصيات مخدرة بالواقع التلقائي ، ففي مسرحيته : طائر البحر (٣) (١٨٩٦) يأتي ميدفيدنكو

(١) أنظر ص ٦٢ - ٦٣ من هذا الكتاب .

(٢) أنظر ص ٦٨ - ٦٩ من هذا الكتاب .

(٣) شخصيات هذه المسرحية تعيش في ضيقة سورين ، وفيها ترييلوف صاحب آمال عريضة في خلق مسرح من نوع جديد ، ويحقق ، وكان متعلقاً بالفتاة : نينا ، وسرعان ما انصرف عنه إلى حب الكاتب الكبير : ترييجورين الذي تحبه أركادينا أم ترييلوف . وفي النهاية تزوج ماشا المدرس ، في حين لم تنسحبها ، ولم تياس نينا من ترييجورين ولكنها تعتزم شق طريق حياتها بمثلة ، ويدفع اليأس حبيبها ترييلوف إلى الانتحار .

إلى ماشا - الى يحبها في حين هي متعلقة بتريلوف - فيحدثها عن آلامه . فلا تزيد عن أن تجيبه (ناظرة إلى المسرح قائلة) : « سيبدء العرض حالا ... » فكل من الشخصيتين السابقتين ميدفيدنكو و ماشا يفكر فيما يستغرقه ، فعلى حين يفضى ميدفيدنكو بشكواه ، تفكر ماشا في عرض المسرحية التي ألفها من هي متعلقة بحبه .

وبيلغ التعبير عن مأساة انزال الوعي الفردى المدى ، عند « لويجي بيراندلو » ، في مسرحيته : « ست شخصيات تبحث عن مؤلف » (١) (١٩٢١) في هذه المسرحية تشرح كل شخصية مأساتها من وجهة نظرها هي ، في غير رحمة ، ودون التفات إلى مشاعر الآخرين ، كأنها تتحدث وتعيش منفردة .

ويمثل سترندبيرج في مسرحياته اتجاهها يشبه فيه تشيخوف ، في تصوير شخصيات واقعية لا واعية ، تغوص في مصيرها ، وتعتمد على داعية الألم الأرسطية ، ولكن أكثر المسرحيات الحديثة ، في الواقعية ، لا تعتمد في الصراع على داعية الألم وحدها ، على نحو ما دعا إليه أرسطو (٢) ، بل هي مسرحيات يعي فيها الأشخاص مصيرهم . ومن أوائل من مثلوا هذا الاتجاه في المسرحيات . الحديثة : إبسن ، فشخصياته واعية ، على خلاف شخصيات تشيخوف وسترندبيرج . وعلى الرغم من أن شخصيات إبسن برجوازية مثل شخصيات تشيخوف ، فإن إبسن يصورهم في صنوف من الوعي ناثرة

(١) فيها يظهر على المسرح ست شخصيات : الأب والأم ، والإبن الكبير ، والبنت الكبرى ، وطفلان ، فيقطعون على الممثلين مجرى استمرارهم في إخراج مسرحية أخرى ، ليشرحوا للمخرج ، الذي دهش من اقتحامهم عليه المسرح ، أنهم جميعاً من خلق خيال مؤلف ، ولكن هذا المؤلف لم ينجح في إتمام تاريخهم ، فهم بسبيل البحث عن مؤلف آخر ليحل مسألتهم البالغة المدى في التعقيد ، ويقاطع بعضهم بعضاً في الشرح : فيعد ميلاد الإبن الكبير تترك الأم زوجها ، وتهرب من سكرتير الأب ، لتجنب منه ثلاثة أولاد ، منهم البنت الكبرى . وحين تكبر البنت تقع في يد قوادة ، فتنشأ بينها وبين أبيها علاقات دنسة جنسية ، دون علم منهما بما يربطهما من صلة القرابة الوثيقة . وحين تعلم الأم ، وتجبر الأب هذه العلاقة ، يصمم على أن يعيش جميع الأولاد مع أمهم في منزلة ، فيأبى الإبن الكبير ، لأنهم دخلاء عليه . وفي أثناء النقاش والشروح تفرق البنت الصغرى ، ويتحرر الولد الصغير بطلقة مدس . وإلى جانب معزى المسرحية الذي أشرنا إليه ، ترى قضية فنية ، هي المفارقة بين فكرة المؤلف في شخصياته وجهه المخرج ، الكذلك علاقة الفن بنواحي الحياة ، وأنه لا يمكن أن يكون نقلاً آلياً لها ، ثم علاقة الكاتب الذاتية بشخصياته التي خلقها . . . والمسرحية واحدة من ثلاث أطلق عليها مؤلفها : المسرح في المسرح ، والمسرحيتان الأخريان هما : « لكل شخص حقيقة » ، و « نرتجل هذا المساء » .

قلقة غاضبة ، ومن خلالها يصور مأساة البرجوازية كلها ، وكثير من مسرحياته تشبه مسرحيات تشيخوف في أنها تتخذ طابعاً رمزياً من خلال حيوياتها العميقة ، ولكن رمزياتها ذات مستويات مختلفة . ففي مسرحية « بيت الدمية » — التي تحدثنا عنها فيما سبق — يمكن أن تكون « نورا » رمزاً للمتححر من نظم البرجوازيين ، المؤثر للعزلة على الاختلاط بمجتمعهم ، في حين يعدها بعض النقاد دعوة لنيل المرأة حقوقها ، وكانت تلك مسألة العصر ، وكذلك الأمر في مسرحيات تشيخوف ، فموسكو — مثلاً — في مسرحيتي : الشقيقات الثلاث ، وطائر البحر : رمز لتححر هذه الشخصيات من شباك الواقع تتطلع إليه الشخصيات في قصور عزم وشلل إرادة ، كما أشرنا من قبل . ومثال آخر من مسرحيات إيسن — التي تتردد ما بين الطابع الاجتماعي والرمزي ذى المستويات المختلفة — مسرحية : « عدو الشعب » (١) . فقضيها الظاهرة الاجتماعية ، هي فضح مجتمع مسموم الموارد ، وقضيها الفكرية هي عزلة الرجل الذي يحب الحقيقة ، ويعيش مأساته في عزلة ، ويستطيعها والمسرحية بعد كل ذلك واقع عاشه إيسن : حين انعزل ساخطاً على حزب الأحرار الذي كان عضواً فيه فليس توماس ستوكان سوى إيسن نفسه .

وتصوير الشخصيات يستلزم — في أبعادها — ذلك الصراع الذي تحدثنا عنه ، وهو صراع الشخصيات ، ويمكن أن تكون له نواة بدائية في حديث أرسطو في داعية الألم والتحول والتعرف والخطأ ووظائف هذه الأمور من الناحية الفنية (٢) ، على أن دائرة هذا الصراع قد اتسعت في مختلف الاتجاهات التي أوجزنا فيها القول . وتبقى بعد ذلك صنوف أخرى من الصراع الذي نسميه الصراع الفكرى ، ومكان الحديث عنه حين نتحدث في الفكرة .

على أن تصوير الشخصيات في المسرحية قد طرأ عليه اتجاه آخر أحدث ، وقد تمثل في مسرحيات الموقف ، وهي ما نوجز القول فيها في حديثنا في الموقف الدرامى .

(١) (١٨٨٢) — تدور أحداثها في مرفأ صغير على شاطئ النرويج الجنوبي فيه يكتشف منبع منيع يعلق الشعب عليه آمال ، ولكن الطبيب : توماس ستوكان فريسة أزمة ضميره لأن تحليلاته تثبت أن مياه المنيع مسمومة ، ويهدده ذو المصالح — إذا هو أثنى السر — من الأحزاب الزائفة والرأسماليين والحكام الفاسدين ، ومنهم أخوه حاكم المدينة . ويقرر توماس الحقيقة ، ويكشف عن بواطنهم المدخولة ، فينبذه المجتمع هو وأولاده . ويشعر آنذاك أنه القوى ، لأنه هو الذى لا يخاف من مواجهة الحقيقة . ويمتزم الحقيقة . تعليم أولاده المطرودين من المدارس في بيته ، مع الفقراء ، بالجان ، ليكمل منهم نواة المجتمع المنشود .

(٢) هذا الكتاب صفحات ٦٤ — ٦٥ ، ٦٩ — ٧٠ وأرسطو « فن الشعر » ١٤٥٠ ب س ٤ — ٥ .

(م ٣٧ — النقد الأدبى الحديث)

(٤)

الموقف الدرامي ومسرحيات المواقف

يذكر أرسطو الموقف حين يتحدث عن الفكرة في المأساة ، وأنها اللغة التي يقتضيه الموقف وتتلاءم وإياه . ولكن الموقف لم يكن من الاصطلاحات الفلسفية والفنية لعصر أرسطو ، بل إنه لم يكن كذلك إلا في القرن العشرين . على الرغم من البحوث البدائية في المواقف الأدبية في القرن الثامن عشر والتاسع عشر . فقد بحث الناقد والشاعر الإيطالي : « كارلوجوزي » (١) في المواقف المسرحية . فارجعها - في الآداب جميعاً في كل عصورها - إلى ستة وثلاثين موقفاً ، وأقره على ذلك « جوته » في حديثه مع امينه : إكرمان ، ووافقهما بعد ذلك الناقد الفرنسي جورج بولتي (٢) . وكان معنى الموقف المسرحي في تلك الدراسات هو الأحداث العامة فهؤلاء الباحثون يعدون من بين المواقف المسرحية : « الاختطاف » ، و « المحاولات المتسمة بالجرأة » و « قتل أحد الأقارب المجهولين » و « الزواج بمن لا يحل الزواج منه » ، وأحياناً يرجعون معنى الموقف إلى العواطف المجردة ، مثل : الحقد على الأقارب ، والطمع ، والغيرة الخاطئة ... ومثل هذه المعاني لا تصلح بحال أساساً للدراسات الحديثة في المواقف المسرحية .

وقد تحدد معنى - الموقف فلسفياً وفنياً - في العصر الحديث . وكان لهذا التحديد أثره العميق في النقد والإنتاج الأدبي والدراسات المقارنة (٣) . فأصبح معناه الفلسفي هو علاقة الكائن الحي ببيئته وبالآخرين في وقت ومكان محددين ويقف الإنسان بسلوكه أو بفكره على موقفه حين يكشف عما يحيط به من مخلوقات أو أشياء ، بوصفها وسائل أو عوائق في سبيل حريته . فيتخذ تجاه ذلك كله مشروعاً مرتبطاً بما يحيط به من عوامل يتجاوزها بذلك المشروع إلى غاية له . يحاول بها التغيير من حالته الحاضرة . وهذه العوامل - مهما كانت درجة تعويقها - هي التي تحدد مشروعه وتشف - في نطاق

(١) Carlo Gozzi (١٧٢٩ - ١٨٠٦) .

(٢) Georges Polti في كتاب له ظهر بالفرنسية عام ١٨٩٥ ، وطبعته الثانية عام

١٩٣٤ ، وعنوانه : Les XXXVI Situations Dramatiques

(٣) انظر الفصل الثالث من الباب الثاني من كتابنا : الأدب المقارن ، .

تلك الحدود - عن حريته . والموقف المشروع ينبغي ألا يوغل في الوهم ، فينتزع المرء من الواقع انتزاعاً ، والا يهبط إلى السلبية : فيقف بصاحبه عن التفكير في تغيير حالته . فالموقف المشروع ، إذن ، يتألف من عوائق ومن مقارنة لها في وقت معاً . وبه يكون الإنسان في تغير دائم ، تبعاً لمشروعه وما يبذله فيه من جهد . وما الوجود الإنساني المشروع إلا وجود في موقف (١) .

فإذا انتقلنا إلى عالم المسرحية . ظهر أن الكاتب المسرحي . منذ القديم ، يقصد إلى تصوير عالم صغير يقطعته فنياً من العالم الكبير . وهذا ما حدا بارسطو إلى القول بضرورة الوحدة العضوية . فالبناء الدرامي . وتصوير الشخصيات . يقتضى كلاهما من مؤلف المسرحية أن يلحظ الواقع ليحل فيه شخصياته . بحيث لا تظهر معزولة عن سواها . فتتعرف كلا منها من خلال سلوكها في المسرحية . وسلوك الآخرين معها ، بحيث يؤلف موقفهم مع العوائق المشتركة . والوسائل التي يتخذها كل منهم لبلوغ هدفه ، فتكشف عن صراعه الباطن في موقفه الخاص . وصراعه مع الآخرين في الموقف العام . والشخصيات هنا تسمى عند النقاد المحدثين : « القوى المسرحية » . وهذه القوى لها وظائف فنية تشف - ضرورة - عن معان إنسانية .

وموجز القول في هذه القوى التي تمثلها الشخصيات أن عددها المتصور ست : القوة الأولى أو قوة البطل : protagonist . والقوة الثانية قوة الخصم أو المعارض للبطل : antagonist . وفي المسرحيات الكلاسيكية كان البطل في المأساة موضع عطف . على نحو ما دعا إليه (٢) أرسطو . بخلاف الخصم فقد يكون شريراً إذا دعت الضرورة الفنية لتصويره في المسرحية . ومنذ الرومانتيكيين قد يكون البطل شريراً وتقع التبعة في شره على المجتمع . وفي الواقعية والطبيعية . قد ينسر سلوك البطل بدوافع اجتماعية تثير التقزز ، كما في مسرحية الغرابان . ومسرحيات سترندبيرج التي مر (٣) ذكرها . أما في الملهاة فلا يشترط أن تكون متجاوبين مع البطل . بل أقل أن

(١) انظر :

J. P. Sartre : L'Être et, le Néant, p. 633-638.

وانظر كذلك الفصل الأول من الباب الثالث ص ٣٥٨ - ٣٦١ من هذا الكتاب .

(٢) انظر ص ٦٦ - ٧٤ من هذا الكتاب .

(٣) انظر ص ٥٦٤ - ٥٦٥ - ٦٧٣ - ٦٧٤ من هذا الكتاب .

تتجاوب معه كما هي الحال في ملهاة مولير : عدو المجتمع (١) . وواضح أن هناك مستويات ودرجات مختلفة للتعاطف أو النفور تخص كل مسرحية ، ولا سبيل إلى تجديدها ، ولا يصعب الوقوف عليها بالنظر في كل مسرحية على حدة . وقد تقدمت لذلك أمثلة كثيرة .

وبين القوتين السابقتين قوة ثالثة تمثل الخير المنشود ، أو الخطر المرهوب . وقد تمثل هذه القوة في شخصية مسرحية ، كالمحبوبة مثلا ، وقد تبدو مثالا تجريديا لا يظهر على المسرح ، كالوطنية والاستقلال والحرية . وقد تكون شخصية رمزية يتحدث عنها في المسرحية وتملأ نشاط المسرح في غيبتها ، دون أن تظهر . كما في مسرحية : « في انتظار جودو » ، للكاتب المسرحي الفرنسي المعاصر : صموئيل (٢) بيكيت . فالشخصيتان في هذه المسرحية هما : إستراجون وفلاديمير ، يواجهان الموت دائما ، في حال تشف عن قلق بالغ المدى ، وعن عبث هذا العالم الذي نحيا فيه ، ويتراءى هذا كله في صورة الانتظار الفارغ لشخصية مجهولة لا تظهر على المسرح ، هي شخصية ، جودو ، رمز المستقبل الضائع ، أو الأمل المفقود أو راحة الأبد بالموت ، أو الخالق . و « جودو » الذي يريد أن يتزوج من امرأة بطل الطرواديين : هكتور . وقد تمثل هذه الشخصيات .

والقوة الرابعة ممثلة في الشخصية التي يطلب لها الخير المنشود ، وقد يكون هو البطل ، وقد يكون شخصية أخرى . فحماية الطفل هي محور صراع أندروماك — في

(١) Heffnar. Selden. Sellman : Modern Theater practice, p. 46-47
(٢) Samuel Beckett ولد عام ١٩٠٦ من أصل إيرلندي ، يكتب بالإنجليزية والفرنسية ، ويقيم في باريس منذ عام ١٩٣٨ وفيها ظهرت أهم كتبه ومسرحياته . ومنها المسرحية المذكورة : En attendant Godot (١٩٥٣) التي ترجمت ومثلت في أكثر من بلاد العالم . وهي من فصلين . يظهر في الفصل الأول اثنان من المتشردين البائسين ، هما إستراجون وفلاديمير ، يتحدثان في بؤسهما ويأسهما حديثا مرعباً ، وينتظران شخصية أسطورية ، هي جودو . يدخل عليهما السيد والعبد «بوزو» Pozzo و«لاكي» . ولا يفكر العبد ، بل يكرر الأفكار التي لقنها له سيده ، تحت رهبة السوط . وفي الفصل الثاني تظهر نفس الشخصيات . والحديث فيه يتعمق مأساة الشخصيات دون تجديد في الحدث . وينتهي دون أن يظهر جودو . ويحاول إستراجون وفلاديمير الانتحار ، فينقطع الحبل الذي حاولا به . ويمتزمان إحضار حبل جديد غداً : « سنشقي أنفسنا غداً ، وما لم يحصر جودو » . ثم يتحدثان عن الانصراف من مكانهما ، دون أن يتحركا . ولجودو صلة بشخصية جودو في قصة : « ليلزاك » le Faiseur .

مسرحية راسين التي تحمل نفس الاسم — ضد أطماع بيروس الذي يريد أن يتزوج امرأة بطل الطرواديين : هتكور . وقد تتمثل هذه القوة الرابعة تجريديا ، كأن يطلب الخير للوطن مثلاً .

والقوة الخامسة هي القوة الممثلة في الحكم ، أو القوة التي تزن الموقف العام ، للمسرحية وتميل إحدى كفتيه . وقد تتمثل في المحبوبة ، أو البطل ، أو في شخص ثالث كالمملك في مسرحية السيد . ويعاب على المسرحية أن تكون هذه القوة خارجية كتدخل الآلهة ، أو كتدخل الملك في مسرحية « تارتوف » لموليير .

والقوة الأخيرة هي قوة الأعوان والمساعدين الذين ينضمون إلى أية قوة من القوى السابقة ، مثل أعوان الملك في مسرحية : هاملت : وأعوان « باجو » في مسرحية : عطيل ... وقد يؤدي حذف العون إلى قوة المسرحية فنياً ، حين يكشف هذا الحذف عن وحدة البطل ، إذا أريد أن تكون الوحدة محور التصوير الفني كما في مسرحية : « عدو المجتمع » لموليير ، ومسرحية : « عدو الشعب » لإيسن ، وقد مر ذكرهما .

وواضح أننا لا نشترط في كل مسرحية أن تتوافر لها الشخصيات التي تمثل القوى الست السابق ذكرها ، كما لا نشترط أن تتمثل كل قوة بشخصية واحدة وبذلك تتكاثر صور الموقف ، فتبلغ عدداً يكاد يتعذر حصره (١) .

والذي يهمنا بخاصة — في هذه المسألة — هو الكشف عن خاصية الموقف الدرامي ، بعد أن شرحنا معناه وصوره ، لنجلو الفرق في الموقف بين المسرحية والملحمة ، لأن هذا الفرق الجوهرى أساسى لإدراك مفهوم المسرحية أو القصة .

ذلك أن الموقف الدرامي أقرب إلى الموقف القصصى ، في حين هو بعيد كل البعد عن الموقف الملحمى ، في مفهوم الملاحم القديم .

(١) قد تتبع هذه المواقف الأستاذ : اتين سوريو ، الأستاذ بالسربون ، فأوصلها إلى ما يزيد عن مائتي ألف موقف ، انظر كتابنا : الأدب المقارن ، الفصل الثالث من الباب الثانى .
وكذا :

Etienne Souriau : Les Deux Cent Mille Situation Dramatiques, Paris, 1950, Chap I, p. 167 et sq.

وقد انتبه إلى هذا الفارق الدقيق أرسطو ، على الرغم من أنه لم يذكر الموقف في معناه الفني والفلسفي الذي ذكرناه : ذلك أنه لم يذكر الخوف والرحمة في حديثه في الملحمة ، في حين قصرهما على المأساة . وليس معنى ذلك أن الملحمة لا تثير شعوراً ، ولكنه شعور الإعجاب بالبطولة وتقديس الأبطال (١) .

ودعامة إثارة الخوف والرحمة في نقد أرسطو هي « الهامارتيا » أو الخطأ الذي يثير داعية الألم . وفيه يتمثل الضعف الإنساني في بعض نواحيه ولهذا الضعف وظيفة فنية محضة في تطور المأساة وحلها . وفيه يفترق البطل المأسوي عن البطل الملحمي ، لأن الخطأ في المأساة تكفيري ، ينشأ عن الخوف والرحمة وللتطهير . في حين يظل بطل الملحمة لا يكفر عن شيء ، حتى لو كانت فيه نقائص فإنها لا تؤثر في مصيره . ولا وظيفة فنية لها في تطور الحدث ونهايته (٢) . ويتبع ذلك أن الموقف المأسوي مخالف كل المخالفة للموقف الملحمي ، إذ يغوص الموقف الملحمي في الحياة الإنسانية ، ويفسر تفسيراً إنسانياً لا مجال فيه لعبادة البطولة . بل مبناه على نقائص ، واعية (٣) أو غير واعية . ولكنها ذات وظيفة فنية في المصير .

ولنأخذ لذلك مثلاً : أجا ممنون . فقد تحدث عنه هوميروس في إلياذته بطلا وقائداً للحملة اليونانية على طروادة : وشجاعاً تثير شجاعته الإعجاب . ونقائصه — من الإعجاب نفسه : ومن التردد في الرأي . ومن حب الذات ، كما تراءى في الملحمة — مظاهر ضعف إنسانية عامة ، ولكنها لا تؤثر في مصيره ولا تذهب باعجابنا به . فقد عاد من الحملة متوجاً بالنصر والفخر .

ثم كان أجا ممنون بطلاً لمأساة تحمل اسمه ، للشاعر اليوناني : أيسخيلوس . وتبدأ المأساة بعد انتهاء حملة طروادة . وفيها أصبحت الحملة ونتائجها محل دراسة إنسانية .

(١) انظر الفصل الرابع من الباب الأول من هذا الكتاب ، ثم :

انظر :

Grealb F. Else : Aristotle's Poetics, the Argimcut, Cambridge, 1957 p. 651-652.

(٢) سبق أن تحدثنا عن الخطأ أو الهامارتيا عند أرسطو ، ثم عند الكلاسيكيين ، انظر ص ٦٤ وما يليها ،

٥٨٢ — ٥٨٣ من هذا الكتاب .

(٣) لتفصيل ذلك انظر ص ٥٤٩ — ٥٥٣ من هذا الكتاب .

وصار الموقف دراميا فى أعمال البطل ، وفى صلاته فيها بغيره ، وفى النهاية المترتبة على الموقف ، وعلى نتائج أعمال البطل . وقد اهتمدى إلى ذلك شاعر اليونان بعقريته .
فى مطلع المسرحية ، بعد أن يتبين الحارس — من فوق قصر أجاممنون بن أثريوس —
الاهب البعيد المؤذن بانتهاء الحرب وبعودة أجاممنون ، نسمع الجوقة تبين أخطاء البطل
المنتصر فى ماضيه ، لأنها هى الأخطاء التى سيكفر عنها فى المأساة . على حين لم يكن
لها أثر فى الملحمة . تقول الجوقة ، متحدثة عن أجاممنون :

« وهكذا أحال قلبه فولاذ . فيوما
يشجع على حرب من أجل امرأة فاسقة ،
ويوما يغتال ابنته ،

ومن دمها المهراق يقدم
قربانا ، ليتعجل مسير السفن فى طريقها !
وهؤلاء المتحكمون فى الدماء المتحرقون للحرب .
قد أغلقوا عيونهم وقاوبهم ، ولم يعيروا سمعا أو التفاتا .
لصوت الفتاة (١) فى توسلها ، قائلة :

« رحمة بى ، يا أبى ولا لصلواتها ،
ولا لعمر الغض النضر
وهكذا حين رتلت ألحان التضحية
أمر أبوها جماعة شباب الكهان
ليرفعوها ، كعنزة مسكينة فوق المذبح الحجري
من حيث كانت راقدة فى أنوارها
غارقة فى غيبوبة كاملة —

أمرهم أن يلجموا شفتيها اللطيفتين ،
لثلاثند منها لعنة على بيت أثريوس وذريته .

(١) هى افيجنيا ، انظر ص ٦٣-٦٤ ، ٦٧-٦٨ من هذا الكتاب ، لفهم هذه الإشارات وقرئوف
على فكرة هذه المأساة .

ثم سرعان ما تكتشف بعد ذلك خطأ آخر لأجا ممنون في علاقته بزوجته التي غاب عنها عشر سنين ، هو أنه قاد معه الأسيرة : « كاساندر » إلى منزل الزوجية . وفي ذلك كله ترى أجا ممنون الإنسان ، في جوانب ضعفه وخطئه ، أو خطيئته ، على الرغم من أنه هو ضحية قوى تغلبت عليه ، فلم يكن في آثامه شريراً أو خسيساً ، ولكن الولايات تنتج الولايات ، على حسب ما شرحنا - من قبل - في المسئولية العامة للإثم في المسرحيات (١) اليونانية .

ولا ينبغي أن يختلط المعنى الملحمي القديم بمفهوم المسرح الملحمي عند « برشت » فقد سبق أن بينا المعنى العام للملحمة (٢) عنده .

وفي نطاق تحديد الفارق الدقيق بين الموقف الملحمي والموقف الدرامي - على ماقلنا - تطورت المسرحية ، وعمق معناها ، وتضجج فيها الإنتاج الأدبي . فمسرحيات البطولة ، كقصص البطولة في معنى البطولة اللغوي . من أصعب ما يعالج فنياً ، ويجب أن يتأق لها المؤلف بصنوف من التأكد كي تستحق أن تسمى عملاً أدبياً .

ولنضرب مثلاً بموقف ملحمي في ظاهرة ، ولكن تطوعه مقدره الكاتب الفائقة إلى موقف درامي : مسرحية « موتى بلا قبور » (١) ، لسارتر ، فالموقف بطولة

(١) انظر ص ٥٤٨ - ٥٥٣ من هذا الكتاب .

(٢) انظر ص ٥٤٩ - ٥٥٣ من هذا الكتاب .

(٣) Morts sans Sépulture (١٩٤٦) وتجري حوادثها في قرية بجبال الألب عام ١٩٤٤ . جماعة من المقاومين الفرنسيين يقعون في قبضة الألمان ، أيديهم في القيد في كهف مدرسة ، ينتظرون أن يعذبوا ويسألوا . وهم لا يعلمون سراً يوحون به ، لأنهم لا يدرون أين رئيسهم : جان ، ومعهم الصبي فرانسوا ، يثور ضد حظه ، فلم يكن يفهم أن اشتراكه في المقاومة يتطلب منه أن يكون بطلاً ، ومع أخيه لوسي حبيبة جان ، ويحبها كذلك هنري . ومعهم اليوناني كانوري ، وقد سبق له الاشتراك في المقاومة في بلاده ، وهذه الخبرة لا تزيد إلا قلقاً . ثم سوربييه الذي ينتظر أن يعذب ليختبر إرادته ، وليتحقق من قيمة عزمه ولكنه حين يستدعى فيعذب ، يثور ، فقد كشف أنه جبان ، ولو كان يعرف شيئاً لقاله . ويقدم شخص يحبس معهم ، سرعان ما يعرفون أنه جان رئيسهم ، ولكنه يغضى إليهم أنهم قبضوا عليه دون معرفة لشخصيته وأن لديه بطاقة شخصية مزيفة حصل عليها عن طريق فلاحي القرية ، ويمكن بسهولة التعرف على أنها زائفة ، وبحضور جان يتغير حال الشخصيات ، فلهيهم الآن ما يقولونه إذ عذبوا ، ويشعر هنري بأن الحب . راح عن ظهوره ، لأنه سموت من أجل شيء حين يسأل فيكم السر ، ويستفيد سوربييه من هفلة الحرس ، ليقتذف بنفسه من النافذة ، فيموت . وهذه وسيلة نجاح ، فادامت البطولة في الإمساك عن الكلام ، فقد وجد الطريق إليها . ويستدعي هنري ليسأل ، فيعذب دون أن يغضى بشيء . وها هو ذا دور لوبي ، فهي =

المقاومين الفرنسيين أيام احتلال الألمان للبلاد . ولكن المؤلف يتبع نواحي الضعف الإنسانية في مواجهة الموقف ، مع محاولة الانتصار على العقبات والضعف ، إيثاراً وغلاباً ، بحيث تبدو قوة الشخصيات في هذا الصراع الأليم . فهو أولاً ينوع هذه الشخصيات : من يوناني نجرب للمقاومة في بلاده من قبل ، ولا يزيده علمه بها إلا تهيئاً وقلقاً على الرغم من إصراره على المقاومة ، ومن طفل في سن الخامسة عشرة كان يظن أنه يطلب منه أن يكون رجلاً باشتراكه في المقاومة ، لا أن يكون بطلاً ، فالبطولة فوق مقدوره ، ومن امرأة هي أخت الطفل ، وحبشية رئيس المقاومة : جان ، ويحبها كذلك « هنرى » رفيقها الآخر في المقاومة . ومن ثم تنعقد صلاتها بالشخصيات . وتعمق حالات الشخصيات النفسية حين نستمع إلى حوارهم . وفيه تبدو خواطرهم المختلفة المختلطة حين يبحثون عن وسائل قتل الوقت ، وحين يفكرون في أنفسهم وفي علاقاتهم بالآخرين وراء الجدران ، ثم بعد ذلك حين يقدم جان رئيسهم . فتقوم هوة بينه وبينهم . لأنه في أمان ، ولأنهم سيضجون من أجله . وترداد الهوة اتساعاً بينه وبين هنرى ، غريمه في حب « لوسى » ، ولكن جان بدوره ، يود أن يشاركهم مصيرهم ، لولا واجبات المقاومة الوطنية التي يؤمنون جميعاً بها معه ، إلا الطفل . ويخلق اغتيال الطفل جواً آخر رهيباً ، ويرد طعم الحياة كالرماد في حلق الأخت وفي فم القاتل : هنرى . ثم نرى حالتهم النفسية في صورة أخرى حين تلوح لهم فرصة النجاة التي يفرضها إلههم جان ، ويطلب منهم الانتظار ربع ساعة قبل أن ييؤحوا بها « وفي ذلك كله تتوالى آلاف الخواطر النفسية التي نرى بها أعماق هذه النفوس في علاقاتها المعقدة المتشابكة في الموقف الدرامي .

وأضعف من المسرحية السابقة — من الوجهة الفنية — مسرحية أخرى تشبهها في الموقف ، هي مسرحية شتاينبك : وهي مأخوذة عن قصة للمؤلف ، وعنوانها

« معرشة لهلك عرضها ، وهذا ما يضيق به جان ، على أن جان لا يستطيع أن يعترف بشخصه ، فيقضى على أبطال المقاومة الذين لم يقبض عليهم ، ويضر الحركة وينفجر فرانسوا الطفل بأنه سيترف . فيقتله هنرى ، على مرأى من أخته ، ويرضى الجميع . ويستدعى جان . وهو على وشك أن يطلق سراحه ، وكان قد أخبر زملاءه أن قتيلاً قريباً من المكان في حفرة ، سيضع حين خروجه أوراقه الخاصة في جيبه ، وحينئذ ستتاح لهم إمكانية الاعتراف جميعاً ، وعلى فكرة النجاة يشور هنرى ، فلم يعد يحتمل الحياة بعد أن قتل الصبي ، ولن تغفر له ذلك لوسى . وكذلك تأبى هي النجاة بعدما نالها من إهانة . ويشرف اليونان على النجاة ، ولكن يحكم واحد من الألمان في اللحظة الأخيرة بأن الأحوال أن يقضى عليهم جميعاً .

كليهما . « غرب القمر (١) » . وفيها يقوم الصراع بين فريق المقاومة الوطنية ، وعصابة الغزاة . وقد كتبها مؤلفها لمساعدة مكتب الخدمات الاستراتيجية ، وقضيتها نصر الديمقراطية ، وتحرير البلاد المحتلة ، وتنتهى بنجاح المقاومة الشعبية ، وتخريب طرق المواصلات ، ووقف المناجم . ويصير الغزاة محاصرين بخطر البغض والغضب ، ثم خطر فقد حياتهم نفسها . وفيها يمثل العمدة روح الشعب وعقيلته الواعية . فهو يقول مثلاً بعد أن اعتقله الألمان لإعدامه : « الأحرار لا يستطيعون بدء الحرب ، ولكن متى بدأت حاربوا حرب المستميت . أما قطيع الرجال . التابعون لقائد . فلا يستطيعون ذلك . وهكذا يكون القطيع دائماً هو الذى يكسب المعارك . فى حين أن أحرار الرجال هم الذين يكسبون الحرب » .

وقد لحظ النقاد أن المسرحية السابقة مخففة فنيا ، إذ هى مسرحية أفكار تجريدية : ومناسبة موقوتة ، وليست للشخصيات فيها أبعاد . وهى لذلك قريبة المنال فى تأليفها . يوزع فيها المؤلف الأفكار على الشخصيات كأنها قطع الشطرنج . يحركها هو كما يشاء (١) .

ونلاحظ أن مؤلفي المسرحيتين السابقتين : - سارتر ، وشتاينيك - لم يسميا عملهما الفنى مسرحية . بل أطلق كل منهما عليه إسم : لوحات ، أو مناظر . على الرغم من

(١) The Moon is Down (١٩٤٢) . وترجمت المسرحية إلى اللغة العربية بعنوان « تحت الرماد » . وتدور أحداثها فى قرية غزاها الألمان ، وفيها يمثل الصراع بين فريق المواطنين الذين يمثلهم العمدة ، وألكساندر عامل المنجم ، والشقيقان ولدا أندرس ، والدكتور وينتر ، وبين فريق الأعداء من الألمان، ويمثلهم بحاصه لانسر القائد دكتوريل التاجر المواطن ولكنه متعاون مع الأعداء، والمهنتس هنتر . وتبدو زوجة العمدة غير مكترثة ، بل أنها تريد تقديم تجربة شراب للألمان الغزاة ، فيلقنها زوجها درساً : أنه لا يريد أن يقيم وليمة على أجساد الموق من القرية ، أن الشعوب لا تخوض الحروب الآن للتسلية . وحين يريد لانسر أن يحكم العمدة بنفسه على الكساندر ، لأنه قتل ألمانيا تدخل عليه زوجة الكساندر مدعورة تسأل عما إذا كان العمدة سيقتل زوجها ، ويحبها : لقد عرفته منذ كان صعباً ، لقد عرفت أباه وجده . . . فكيف أحكم عليه . ويأبى أن يحكم عليه ليس له حق تنفيذ الأحكام . ويلقى درساً قاسياً على لانسر . والمؤلف يصور بعض الألمان مفلولين على أمرهم ، مثل تندور الذى يصبح : أريد أن أعود لوطنى ، ويقض على العمدة لتنفيذ حكم الإعدام فيه . ويدخل الدكتور على العمدة فى معتقله ، قبل تنفيذ الحكم ، ويسمع العمدة بفناء الشعب : حكم الطائر الجيبس القفص . ثم يقول الدكتور وينتر : « أتذكر آخر ما قاله سقراط ؟ » فيجيب : قال مخاطباً صديقه كريتون : « . . . هل تفضل بأداء ديونى ؟ » . ويضع العمدة يده على كتف براكل الألماني قائلاً : « نعم ، لاند من أداء الديون .

(٢) انظر :

براعة سارتر في تنويع شخصياته ورسم أبعادها ، وإثراء الموقف بمعانيه (١) . ونعتقد أن ذلك إنما كان إيماناً منهما بأن مثل هذه المواقف الملحمية الأصل من العسير تطويعها للمسرحية ، أو القصة ، على سواء . . لأن الموقف فيهما بعيد كل البعد عن نظيره في الملحمة بمفهومها القديم . بل ربما كانت مسرحية سارتر السابقة أضعف إنتاج فني له ، على ما لها من قيمة وعلى ما فيها من جهد (٢) ولنا دليل على ذلك من نقد سارتر . ذلك أنه كان قد وعد بتأليف قصة رابعة يتم بها سلسلة قصصه التي عنوانها : طرق الحرية . وهذه القصة الرابعة كانت ستعالج فترة مقاومة الفرنسيين في عهد الاحتلال الألماني . وقدر سارتر أن عنوانها سيكون : الفرصة الأخيرة (٣) . ولكنه لم يصدرها . وقد سأله مراسل جريدة « الأوبزرفر » الإنجليزية عن السبب في إحجامه عن إصدارها فأجاب بأن الموقف البطولي فيها غير ملائم فنياً . يقول سارتر في رده على ذلك المراسل : « كان الموقف جد بسيط . لا أقصد أنه بسيط في معنى أنه حافز للهمة أو للمخاطرة بالحياة . إنما أقصد إلى أن الاختيار كان أكثر يسراً مما يراد ، وعهود المرء فيه واضحة ومنذ ذلك الوقت أصبحت الأشياء أكثر تعقيداً وأفسح مجالاً للخيال . ثم عقد كثيرة وتيارات متقاطعة أكثر من ذي قبل . فكتابة قصة يموت بطلها في المقاومة . ملتزماً بفكرة الحرية ، أمر مبتذل ، مفرط في الابتذال (٤) » .

ولإنما ألحنا على الفارق بين موقف الملحمة والمأساة . بعد أن رأينا كثيراً من كتابنا يغفلون عنه . فيتورطون في تصوير مواقف ملحمية في قصصهم . أو مسرحياتهم تقصر قواهم الفنية عن تطويعها حتى تتلاءم مع الموقف القصصي أو المسرحي . في حين ينذر أن يتناولها كبار الكتاب العالمين إلا في حذر بالغ مداه . وعلى علم بما فيها من مزائق ، ثم إن هؤلاء — مع ذلك لا يعدونها مسرحية في معنى المسرحية الفني الكامل . كما وضح مما قلنا .

(١) على أنه يؤخذ عليه أنه عرض بعض مناظر قاسية في المسرحية ، وإن تكن قليلة جداً ، ويبررها الموقف .
انظر :

Gabriel Marcel : L'Heure Théâtrale, Paris 1959, p. 200-201

Maurice Grunston : Sartre, London, 1962 p. 79-80 . (٢) انظر

La Dernière Chance. (٣) انظر

Observer (London), Juin. 18, 1961, p. 21. (٤) انظر

هذا ، وقد نما الموقف في الاتجاهات العالمية الحديثة ، حتى صار أهم دعامة فنية للمسرحية . وعلى الرغم من ضرورة المحافظة على القوة الحركية للمسرحية في صورة من الصور التي تحدثنا عنها عندما بينا مفهوم الحدث في العصر الحديث ، لم يعد هم المؤلف الاستغراق في أبعاد الشخصيات النفسية لاستكمال الصورة ، بل أن يقتصر على تصوير هذه الأبعاد فيما يخص الموقف ، فيجلوه بشخصياته من مختلف نواحيه . وهذا هو مسرح (١) المواقف أو مسرح الحريات . فلا بطل في المسرحية ، لأن كل الشخصيات سواء في مجابهة الموقف العام فيها . ولكل مسلك فيها مبرر في الكشف عن جانب من هذا الموقف المحدد العيني ، فلكل عمل إنساني في الموقف معان ، قد يكون بعضها صحيحاً يوحى به المؤلف ، وقد لا يكون فيها شيء صحيحاً ، فيكشف المؤلف عن اللامعنى ، وعن العبث ، كشفاً تدوى من ورائه صيحة سخرية مرة . وبانعدام البطل انعكست فكرة المسرحية الأرسطية رأساً على عقب (٢) .

وكما كان لفلسفات الوجود في العصر الحديث فضل جلاء الموقف في معناه الفلسفي ، كان سارتر أقوى من دعا إلى مسرحيات المواقف . يقول في آخر الجزء الثاني (٣) من كتابه : مواقف : « كان المسرح فيما مضى مسرح تحليل نفسي للشخصيات : فكانت تعرض على المسرح شخصيات تزيد في تعقيدها أو تنقص ، ولكنها تعرض عرضاً تاماً في حياتها . ولم يكن للمؤلف دور إلا في وضع هذه الأشخاص بعضها مع بعض ، مع بيان كيف يتم التحوير في حياة كل شخصية بتأثير الشخصيات الأخرى فيها .. وقد بينت كيف حدثت تغيرات هامة منذ قليل في هذا الميدان ، فقد رجع كثير من المؤلفين إلى مسرح المواقف . ولم يبق مجال لمسرح تحليل الشخصيات . فالأبطال حريات أخذت في الفخ ، مثلنا جميعاً ، فما المخرج ؟ ولن تكون كل شخصية سوى اختيار مخرج ، ولن تساوى أكثر من المخرج الذي نختار وتتمنى أن يصير المسرح كله خلقياً وجدلياً مثل هذا المسرح الجديد ، أى يصير أدباً خلقياً ، لا أدب وعظ .

(١) شبيه بهذا ما حدث في القصة الحديثة ، كما سبق أن نهينا ، ص ٥٩٢ - ٥٩٤ من هذا الكتاب .

(٢) انظر : Erie Bentley, op. cit, p. 28-29

(٣) وترجمناه إلى العربية بعنوان : ما الأدب ؟ ، القاهرة ١٩٦١ .

« ويوضح هذا الأدب - في بساطة - أن الإنسان أيضا قيمة ، وأن المسائل التي يضعها لنفسه دائما خلقية . وعلى الأخص ، ليبين الأدب لنا في كل امرئ الإنسان المبتكر . وكل موقف - في معنى من معانيه - بمثابة مصيدة قتران : جلدان في كل مكان . فقد عبرت من قبل تعبيراً قاصراً فليس من مخرج يختار منها ، فالمخرج شيء يبتكر ، وكل امرئ يبتكر نفسه بابتكاره لمخرجه الخاص به . فعلى المرء أن يبتكر كل يوم (١) » . ويتحدث سارتر مرة أخرى عن العلاقة بين المسرح والموقف ، وموضوعات المسرحيات في اتجاهها المعاصر . فيقول : « إذا كان حقاً أن الإنسان حر في موقف خاص ، وأنه يختار نفسه - عن حرية - في موقف خاص ، وأنه يختار نفسه في الموقف وعن طريق الموقف ، إذن علينا أن نعرض في المسرح مواقف . بسيطة وإنسانية ، وحرّيات تختار نفسها في مواقف . وأبلغ ما يعرضه المسرح تأثيراً هو عرض شخصية في طريق تكوين نفسها بنفسها ، في لحظة الاختيار ، عن قرار حر يرتبط به نوع من الخلق والحياة . ولدينا مسائلنا : مسألة الغاية والوسائل ، ومشروعية العنف ، ومسألة نتائج العمل ، ومسألة علاقات الشخص بالجماعة ، وعلاقات المشروع الفردي بالقيم التاريخية الثابتة ، ومثبات أمور أخرى ، ويبدو لي أن واجب الكاتب المسرحي أن يختار - من بين هذه المواقف الجدية - الموقف الذي يعبر أكثر من سواه عما يشغله من مسائل ، ويقدمه إلى الجمهور ، بوصفه مسألة معروضة على بعض الحريات (٢) .

وعلى الرغم من أن سارتر يرى مجابهة الموقف فيما له من قوة وعنف . لأن مجرد الكشف عن الموقف الأشد حلقة هو في نفسه أول درجة للتحكم فيه ، يرى مع ذلك أن يتصرف الكاتب بحيث تكافح شخصياته الحرة في سبيل نجاحها من مأزقها ، باختياراتها ما يتفق والإرادة الحرة . يقول سارتر في تقديمه لمجلة « العصور الحديثة » ، عام ١٩٤٥ : « في بعض المواقف لا مكان إلا لتبادل حدين أحدهما الموت . ويجب أن يتصرف بحيث يستطيع الإنسان في كل حالة أن يختار الحياة » . فالحرّيات قوى متعالية ، يحقق بها أصحابها وجودهم . كما يشاركون في تحقيق المواقف الإنسانية ، ليكون الأدب بمثابة الضمير الحر لمجتمع منتج .

(١) جان بول سارتر : ما الأدب ؟ انظر ترجمتنا العربية له ص ٣٢٤ - ٣٢٤ .

(٢) انظر :

ومسرحيات المواقف الحديثة ، فى معناها الذى ذكرناه ، لا تغفل مجال تصوير الأبعاد النفسية ، فليست هى مسرحيات فكرية خالصة ، تعرض مناقشات تجريدية ، بل يحرص الكاتب فيها على ربط الشخصيات فى أبعادها بالموقف . ليكسب الموقف حيوية وعمقاً فى آن : ولنضرب لذلك مثلاً بشخصية أورست فى مسرحية (١) : « الذباب » لسارتر . فأورست قد جال كثيراً فى البلاد . وقرأ الكتب ، وعرف تغير طبائع الناس ، وجانب الذاتية فى الحقيقة والفكرة . فهو لذلك ذو مزاج « سافر مرتاب » . وذو فكر حر . ويحدثه مربيه . فيذكره بأنه « فتى . ثرى . جميل . محنك كشيخ ، متحرر من كل عبودية وكل عقيدة . بلا أسرة ولا وطن ، ولا دين ، ولا مهنة . حر تجاه كل الالتزامات . مؤمن بأنه لا يصح أن يلتزم المرء أبداً . ثم بأنه بعد ذلك رجل سامى المكانة .. » . ولكن أورست يضيق بهذا الحظ . فيها هو ذا أمام قصر أبيه : آس أن هذا القصر ليس له . وأنه لا ينتمى لشيء . فهو ملغى الوجود ، « وحرته هباء .. لقد تركت لى حرية هذه الخيوط التى ينبزها الريح من نسيج العنكبوت ، فهى تتذبذب على عشرة أقدام من الأرض . فلا أزن أكثر من خيط منها ، وأحياى الهواء ... لا أكاد أوجد ... لقد عرفت صنوف أشباح من الحب مترجحة متفرقة كأشجار . ولكنى أجهل عواطف الأحياء الكثيفة الوجود .. أرسل من بلد إلى بلد ، غريباً عن الآخرين وعن نفسى . وتنطبق المدن من ورائى كأنها ماء راكد » . ويشعر بأنه منفى . فأنفاس المدينة الخارة ليست ملكاً له . وطلال المساء الندية ملك

(١) Les mouches (١٩٤٣) . المسرحية مبنية على أسطورة أورستس فى أرجوس (انظر هذا الكتاب هاشم ص ٥٣٢ - ٥٣٣ وفيه يعود أورست إلى أرجوس مع مربيه . ليجد المدينة بعد قتل أبيه أجا ممنون على يد ايجست ، أخ أجا ممنون ، وبمساعدة أمه كليتمسترا -- نهياً للذباب المثلثة الأرواح الندم . والمدينة على دين تشعر فيه بالخطيئة ، حتى القاتل نفسه . ولكنه يكبت وعى الآخرين . وبين هؤلاء المتقدين ليس سوى اليكترا من شخص ملحد . وهى وحدها الملحدة بشرية المدينة . ويبدو جديراً متخفياً ، يحرص المدينة ضدها ويتعجل جوبيتر والمربى رحيل أورست ، ولكنه يأبى . وتقابل اليكترا أخاها ، وكانت تحمل بذلك القاء حلمها بالانتقام لقتل أبيها . وحين يرفض أورست الرحيل يخبر ونيتر ملك الآلهة (فى هذا نزعة توحيدية ، تجريدية لسارتر) ايجست ، ويخذره . ولكن ايجست يسأل الآلهة أن يمنع الجريمة قبل وقوعها ، فيجيب جوبيتر : إنه خلق الإنسان حراً ، ولهذا لا يستطيع أن يجبره ويعي أورست ، ذلك فيتصرف لتحقيق مشروعاته ، ويقتل ايجست ، ثم أمه سيمسترا . وما أن يحدث ذلك حتى يفزو اليكترا الندم ، ويتوالى عليها الذباب . وهى أرواح ترمز للندم ، فى حين يتماصك أورست . فهو غير نادم ، وله خلقه الخاص المبنى على حرته . وتحمل النتيجة فى قلمته عن اختيار . فقد كشف أنه حر ، وكشف لأهل أرجوس عن ثقل مسئولية الحرية عليهم . ويأتى أن يكون بعد ذلك ملكاً عليهم . بل يتركهم يضعون حريتهم حيث يرون من وراء روعتهم وبأسهم . « فأنفاس أحرار ، والحرية تبدأ من الجهة الأخرى من النفس » .

الآخرين ، فيتوق أن يأخذ مكانه بين الآخرين ، وأن « يكون رجلا بين الرجال » .
وتذكى أخته « إليكترا » فيه هذا الحلم ، تلك الأخت التي عاشت خادما لأمها ،
ولزوج أمها وقاتل أبيها ومغتصب الملك . فذلك تظل متدرة حاقدة . وتحلم منذ خمسة
عشرة عاما بقاء أخيها . للانتقام في قسوة ، لأنه « لا يستطيع قهر الشر إلا بشر آخر » .
وأهل « أرجوس » نهب لأرواح النثم . وبهم حاجة إلى الخلاص ، فهم يعانون
عذاب الضمير ، دون أن يعلموا على تخلصهم منه . ويصبح أورست في وجه جوييتير .
« كنت أعتقد أن الآلهة عدول » . ويجيب جوييتير . « لا تتعجل بنسبة الجرم للألّة
أو يجب ، إذن ، أن يعجل دائماً بالعقاب ؟ أو ليس من الخير أن يتحول هذا الاضطراب
إلى خدمة النظام الخلقى ؟ » . وتشد أخت « أورست » عن عزمه . فيأبى الرحيل كما
يشير عليه مريه وكما ينصحه جوييتير فهو يثور على جوييتير قائلا : « أريد أن أملك
ذكريات من وطني ، وأن تكون لي أرضه . وأن أخذ مكافئ بين أهل أرجوس ..
أريد أن أجتذب المدينة حولي . وأن ألتحف بها كغطاء . لن أرحل . ولكنه روح
طيبة ، لم تعرف الحقد وإراقة الدماء . ليست لديها مشاعر إليكترا . وينجلي
تردده حين يفكر أن الخير لا يمكن أن يكون في التسامح لمصلحة المستغلين .
وينحدر إلى المدينة . حيث يتنصّل على المغتصب وامراته التي هي أمه . قائلا لأهل
المدينة : « وهبتكم الحياة » . فأورست وعى حر . وقع في مأزق . ويريد أن يحقق
حريته عن طريق الآخرين وفي مواجهتهم مؤمنا بأن المرء لا يكون عاجزا إذا قبل أن
يكونه ، على حد تعبير سارتر . ولكن أورست فريسته القلق . يعبر أحيانا عن قلقه
باليأس ، لأنه لم تعد له صلة بشبابه الخير الهادي . ويحس لذلك بفراع رهيب يصفه
لأخته ، ويشبه شبابه بالعروس هجرها خطيبها . ويصبح قائلا : « المصير الذي أحمله
أثقل من أن تحمله شيبتي ، لقد حطمتها » . وهو في ذلك يمثل مرحلة الانتقال من
السذاجة والبراءة إلى الوعي بالحرية وتحمل مسئوليتها . وكأنه أصبح غريبا عن نفسه ،
ومنفيّا بين الآخرين تحت عبء مسئوليته . وفي وجهه أخته مرتاعة منه . إنها لم تفعل
سوى أن أحلمت بالانتقام . ولكن وعيها المطمور كان يردها رضية بشقاؤها ، شأن
من يتبيون مسئولية الأعمال الكبيرة . يقول لها جوييتير : « في أحلامك الدامية التي
تهدهدك نوع من البراءة . فقد كانت بمثابة قناع لعبوديتك . ومرهم لجروح
كبريائك ، ولكن لم تفكرى قط في تحقيقها .. لم ترى قط فعل الشر ، لم تريدى إلا
بؤسك الخالص .. » . ويهيب أورست بأخته : « إعطى يدك ولنذهب .. » وتجيّب :

« إلى أين ؟ » فيقول : « لا أدري ، نحو أنفسنا ، في الجانب الآخر من الأنهار والجبال يوجد أروست وأليكترا آخران ، علينا أن نبحث عنهما في صبر » .

وتردد أروست تذكرنا في بدء المسرحية بتردد هاملت ، ولكنه بعد أن يتخذ قراره يتحمل مسئوليته ، فأجبن القتلة هو الذي يندم . على أنه لم يرتكب إثماً ، وإنما يندم الإنسان على ارتكاب الإثم (١) . فموقف « أروست » أزمة ضمير يحقق بها نفسه ، في تخلصه من مواضع ظالمة ويتراءى فيها وعى الإنسان الحديث بين الذاتية والموضوعية :

وللمسرحيات ذات المواقف خواص أخرى في الكشف عن أنواع الصراع العالية التي نتحدث عنها فيما يخص الفكرة .

(١) واضح أن من قضايا المسرحية ضرورة الالتزام ، والقضاء على « أغراب » الإنسان عن حريته ، وهي قضية الاستلاب ، وعدم الاستسلام لنظام ظالم يتجسم في المسرحية في الاغتصاب والقتل في شخص ايجست ، وارهابه ، وأن التفكير والتخل عن المسئولية قضاء على وجود الإنسان ، وأن الشر ينبع من اللامبالاه والتخل عن التبعة ، مع ما يتبع ذلك حتماً من إثارة وعى الآخرين إذا آثروا الاستسلام لطاغية نشداناً للسلامة لأن الشر كله ينبع من جمود الالتزام ، لأنه بمثابة جمود الوجود . وتخل أروست عن حكم أرجوس - بعد انتصاره - رمز للمقاومة الفرنسية التي قصد إليها سارتر من وراء الموقف في مسرحيته . لأن المقاومين تجاه الألمان المفتشين ، كان موقفهم موقف الجند في ساحة القتال ، ويهمهم الانتصار لا ما وراءه - انظر :

F. Jeanson, op. p. 150-151 : M. Granston, op. cit. p. 38-39

(٥)

الفكرة

كانت الشخصيات في المسرحيات اليونانية — كما وضع مما قلناه في شرحنا لموت المأساة — تقوم بضروب نشاطها الإنساني في نطاق مقتضيات « الضرورة » التي تسيطر على الآلهة كما تسيطر على الناس . على حسب العقائد الدينية عند اليونان . وفيما تقرب الفوارق بين الآلهة والناس . فالآلهة عندهم يولدون ، وهم يفضلون الناس في أنهم خالدون ، ولكنهم غير أبديين . ولهم القدرة على معرفة الغيب ، وقد يفضون به إلى الكهنة في صورة تنبؤات ، خاضعة للضرورة أو القوانين الأبدية المسيطرة على الموجودات جميعاً ومنها الآلهة . وفي هذه الحدود تسير الأحداث وتتصرف الشخصيات في المسرحيات اليونانية ، تحت عبء القدر ، وفي خضوع لتبعة عامة تصدر عن قوانين أبدية ، لا تقف عند حدود مسئولية الفرد عن أعماله هو ، بل قد يؤخذ على آثام غيره ، كما وضعنا من قبل (١) ، بحيث تدق الفروق أو تمحى بين الجزيرة والخطأ وسوء الحظ . ويشير الحدث في المسرحية الخوف والرحمة باستخلاص فكرة تكتسب قوة العموم . بناء على القوانين الأبدية الصارمة المحكومة بالجبر الميتافيزيقي (٢) ولهذا فضل أرسطو أن يجرى الحدث في المسرحية بين الشخصيات تقوم بينها روابط الأسرة أو الصداقة ، كي تيسر إثارة الرحمة والخوف للذين يشفان عن الفكرة .

وعلى الرغم من أن المسرحيات الكلاسيكية أصبحت مسرحيات لإرادية واعية ، وافترقت في ذلك عن المسرحيات اليونانية ، فإنها ظلت محكومة بنوع آخر من الجبرية ، مصدرها الدين ومواضعات المجتمع ، المستقر الثابت الدعائم . فللاخلاق قوانينها

(١) انظر هذا الكتاب ص ٥٣٢ - ٥٣٤ ، ٥٥٠ - ٥٥١ .

(٢) لا نريد أن ندخل هنا في تفصيلات تبعد بنا عن غرضنا الفني في تتبع الفكرة ، ولكننا نقتصر على الضرورى منها فالديانة اليونانية تختلف عن الديانات السماوية ، في أنها تعتقد أن الآلهة ليسوا أزليين . فالسماوات والأرض أقدم من الآلهة . والأزل الأبدى الذى يتحكم حتى في الآلهة هو القانون الكوني العام ، وله أسماء كثيرة ، منها *Anankê* ، *Dikê* — ومن ثم الصراع بين الآلهة ، فبروميثيوس يتحدى زيوس كبير الآلهة ويتنبأ بفنائه ، وزيوس يتنقث ثورة بروميثيوس . وينتهى الصراع بالاعتراف بالإنسان وحقوقه بفضل بروميثيوس ، دون تبعة على زيوس في تصرفاته السابقة ، لأنه الآلة .

انظر مثلاً :

H. D. F. Kitto : Form and Meaning of Drama, p. 6 et sq.

العامية ، وللتقاليد سلطانها الذى لا يقهر ، وفى محيط هذين يتحرك الحدث والشخصيات المسرحية ، بحيث توجه الرحمة والخوف بأفكار عامة كذلك ، لا يصح أن تقوض شيئاً مما استقر من قبل فى المجتمع من نظم وعقائد وفوارق اجتماعية .

، وحدثت الثورة فى الفكرة المسرحية منذ أواخر القرن الثامن عشر فى أوروبا ، منذ دعاه « ديدرو » - ومن نحاه من نقاد الأدب - إلى المسرحية البرجوازية (١) . واتضح معالم هذه الثورة منذ سيطرت الرومانتيكية . فأصبح الحدث فى المسرحيات لا ينحصر فى الأسرة ، وحتى لو جرى الحدث بين أفراد أسرة فى المسرحيات الرومانتيكية فإنه لا تكتنمه جبرية دينية كما عند اليونان . ولا ينحصر فى الصراع النفسى فى ضوء مواضع ثابتة كما كان عند الكلاسيكيين . بل له امتداد خارجى عميق ، تهدف فكرته إلى النيل من نظم المجتمع بتغيير يزلزل النظم المستقرة التى لم يعد لها ما يبرر دوامها . فمسرحية « روى بلاس (٢) » لفكتور هوجو مغزاها اجتماعى محض ، وفيها رجل الشعب : « روى بلاس » يدافع عن الشعب ، ضد الأرستقراطيين الذين يقتسمونه غنيمة . وفيها يدخل روى بلاس - بعد أن صار رئيس مجلس الوزراء عقب حبه الرومانتيكى للملكة - على أعضاء المجلس من النبلاء . وهم يتخاصمون فى توزيع المحسوبيات فيخسرهم بهذه الصيحة التى تركز فيها فكرة المسرحية الاجتماعية .

(هنيئاً مريئاً ، يا سادة ! يا للوزراء الزهين .

ويا قادة فضلاء ! هذه طريقكم للقيام .

بالخدمة : يا لحام ينهبون المنزل !

إذن لا يعرفونكم خجل ، وتختارون الساعة .

الساعة الحالكة التى تبكى فيها أسباننا المختصرة (٣) ،

إذن . ليس لكم دنا هم آخر .

سوى ملء جيوبكم والهرب على الأثر .

ألا ليعركم العار أمام وطنكم !! إنه يهوى !!

(١) انظر المرجع السابق ص ٢٤٢ وما يليها .

(٢) انظر هذا الكتاب ص ٥٣٨ .

(٣) موجز فكرة المسرحية ، انظر هامش ص ٥٣٨ - ٥٣٩ من هذا الكتاب .

يا لكم من لحادين ، أنتم لتسرقوه في قبره .

... ..

وا أسفاه !! الفلاحون في حقولهم

يسبون الملك حين يمر موكبه !!

... ..

وأنتم تتخاصمون على من يأخذ البقرة !!

هذا الشعب الأسباني (١) العظيم . في أعصابه المرهقة .

يلفظ أنفاسه الأخيرة ، في ذلك الكهف حيث ينتهى مصيره

أسيان كليث تأكله ديدان حقيرة « (٢)

وكثيراً ما كان يتخذ الصراع الاجتماعى - فى المسرحيات الرومانتيكية - صورة غنائية أو خطابية : ولكنها مبررة بمجرى الأحداث ، فنشعر أن المؤلف يفضى بأفكاره الثورية ، ليصرح بمغزى الرواية . وهذا عيب فى تحاشته المسرحيات منذ الطبيعية والواقعية .

وفى الطبيعية . ثم الواقعية . ظهرت خاصة المسرحيات الحديثة ، فى تعمق البعد الاجتماعى . والاعتماد عليه . ووضعت أنواع الصراع العالية فى كفاح الأفراد والجماعات ضد العوائق الاجتماعية وضرورات الطبيعة . فإذا اعتد الكاتب بالجمعية التاريخية فى الواقعية . فإن هذا لا يمت بصلة للجبرية التى سيطرت على مسرحيات اليونانيين والكلاسيكيين . فى المعنى الذى حددناه من قبل . ذلك أن هدف الواقعية هو توكيد صراع الإنسان . وتوجيه ظواهر الطبيعة لخدمته . بحيث يستغلها . ويتقدم بها فى مجتمعه حتى يصبح لا استغلال للإنسان فيه . وبذلك يتحقق له القضاء على ما يسمى : « الاستلاب » ويقصد به اغتراب إنسان فى المجتمع بسلب حقوقه ، أو نكران جهوده . أو جحود حريته . لموقف فى المسرحيات الحديثة - مهما كان

(١) تدور حوادث المسرحية فى أسبانيا .

(٢) انظر :

مفززاً حالك الجوانب - يقصد به التحكم في الظواهر الطبيعية والاجتماعية ، في سبيل مجتمع أفضل . لا اغتراب فيه ولا استغلال .

وكثيراً ما يصرح « زولا » نفسه - وهو على رأس من غالوا في دعوتهم إلى الاعتداد بقوانين العلم وحتميتها ، وبخاصة قوانين علم الوراثة - بأن غاية الكاتب هي دراسة الظواهر ومعرفتها حتى المعرفة ، ليصبح أهلاً للتحكم فيها وتوجيهها . وكأن الكاتب يصور التجربة الاجتماعية ، ليدق ناقوس الخطر للمجتمع ، كي يعمل على تلافيها (١) .

وفي مستوى هذه الصراعات العالية ، أصبح مجال المسرحية المفضل هو الكشف عن سوء النظم الاجتماعية ، من سياسية ، وخلقية ، ودينية ، وفيها صراع داخلي بين الإنسان والفكرة ، وصراع خارجي بين البواعث والملابسات التي يقتضيها الموقف . وليس الصراع في المسرحيات الحديثة صادراً عن فكرة واحدة مهيمنة تهيمن آثارها في الأفعال الصادرة منطقياً عن الفكرة ، كما في حالة هملت مثلاً ، ولكنه صراع فكري دياكتي (٢) ، يبين عن وجهات مختلفة ، ليقوم القارئ أو المشاهد بعملية التركيب بين القضايا المتناقضة . وفي هذا التركيب يبدو التوافق في الفكرة التي ترمي إلى تقويض نظام تحكيمي تخضع له الشخصيات ، دعامته المفارقات الاجتماعية القاسية المتحجرة ، يزلزلها الإنسان الحلي بمجهوده في جماعته وقومه . وتتردد هذه الأفكار بين محورين : الجماهير ، والإنسان في هذه الجماهير . وشخصيات هذه المسرحيات من أوساط الناس ، سواء كانوا برجوازين في دور التحلل ، كما في

(١) يلح إميل زولا على هذا المعنى مراراً : انظر :

E. Zola : Le Roman Expérimental, p. 27 et sq.

(٢) نقصد هنا الديالكتيكية التي استقر معناها الفيلسوف منذ هيغل ، وهي أن التناقض ليس خطأ في الحكم يتطلب التصحيح ، ولكنه الباعث على الحركة الفكرية في الوجود ، لأنه تناقض يتطلب التغلب عليه بدون حذف لأحد حديه ، بتولد قضية تركيبية من حدى التناقض . فالحركة الفكرية تسير من إثبات إلى نفي ، بحيث تكون القضية التركيبية النهائية أغنى وأكمل . وفي هذا الحدود يتحرك الفكر العالمي والتاريخ . وقد تأثر ماركس - تلميذ هيغل - بالديالكتيكية ، ولكنه جعلها مادية . . ففسر التاريخ العالمي كله بأنه سلسلة من صنوف التناقض بين ورق الإنتاج وعلاقات الإنتاج ، وفي هذا يبين صراع الطبقات ، لينتهي إلى توفيق بين أنواع الطبقات يقوم مقام القضية التركيبية ، ألا وهو تحقيق مجتمع لا طبقات فيه . انظر هذا الكتاب صفحات ٣٤٤ - ٣٤٧ .

مسرحيات إيسن (١) ، أو مواطنين يحرفهم طوفان الشر الذى يغمر المجتمع ولا سبيل إلى الخير فيه إلا بتغيير قطاعاته كلها ، كما فى مسرحيات بريشت (٢) ، وكما يتراءى من خلف الحالات النفسية فى مسرحيات تشيخوف (٣) ، وقد يكون صراعاً بين الوعى الفردى المتحرر وبين طغيان لا يعتمد إلا على القوة فى المجتمع التقليدى الخانع ، كـمـسـرحـية : الذباب (٤) ، لسارتر ، أو صراعاً بين الشعب كله وبين ملك طاغية مستبد ، كما فى مسرحية الإمبراطور جونس (٥) ليوجين أونيل : هذا إلى جانب صراع الطبقات ، والانتصار للطبقة الكادحة ، والانتصاف لها ، وقد وجد هذا النوع من الصراع منذ الرومانتيكين ، حين كانت البرجوازية هى الطبقة المظلومة ، وما لبث أن توجه ضد البرجوازية ، حين مثلت طبقة الاضطهاد ، فى المسرحيات الواقعية على اختلافها ، منذ زولا حتى تشيخوف وبريشت .

ففكرة الصراع ، فى المسرحيات الحديثة ، تمثل صراع الوجود فى مختلف مظاهره ، سواء من خلال الوعى الفردى للشخصيات فى الجماعات المضطهدة ، أم من خلال الوعى الجماعى جملة ، كما فى المسرحيات الواقعية الاشتراكية ، ويمثلها فى الغرب بريشت أيضاً . وهذان الاتجاهان يتلاقيان فى الغاية ، وفى الاعتماد على الموقف ، ولكن الأساس الفلسفى يفرق ما بينهما (٦) . وتبدو مأساة المدينة ، أو مأساة المجتمعات الحديثة ، فى الصراع الفكرى لمسرحيات المواقف ، حتى حين

(١) سبق أن مثلنا لها ص ٥٤٠ - ٦٢٠ - ٥٢١ .

(٢) سبق أن مثلنا لها ص ٥٤٢ - ٥٤٩ - ٥٥٣ - ٥٦٢ .

(٣) انظر ص ٥٤٨ - ٥٤٩ - ٥٧٣ - ٥٧٤ - ٥٧٥ .

(٤) انظر ص ٥٩١ - ٥٩٢ .

(٥) The Emperor Jones (١٩٢٠) مسرحية فى ثمانى لوحات ، فيها يهرب الزنجى بروتوس من سجن حكم عليه فيه بالأشغال الشاقة ، إلى جزيرة زنوج يصبح إمبراطوراً عليها ، ويستنزف جهود شعبها لمنفعته وملذاته ، ويرهبهم ، ويزعم أنه لا يقتله الرصاص ، بل طلقة من فضة من صنعه هولا يمكن أن يموت بسواها (ويرجع ذلك لأسطورة يعتقد البدايون) . ويثور الشعب عليه ثورة غريبة ، إذ يترك له البلاد ويذهب إلى الغابة . وينعر جونس ، ويهرب ، ولكنه يهرب ليلقى بشعبه فى الغاية على صورة أشباح بكاء ، تبعث أمام ناظره جراثيم ماضيه ، فتصير الغابة بمثابة لوحة سينمائية تحيا عليها صور ماضيه الآثم ، وتقطعها ضربات الطبول للشعب فى الغابة ، فلم ينفعه الهرب ، إنه نهب أزمة ضمير عاتية ، يموت على أثرها بسبب ثورة شعبه ، أو بأيديهم (بالتأية غامضة فى المسرحية) . وقد أفاد المؤلف من وسائل المذهب الصيرى فى بعث اللاشعور وأثره فى جونس ، وهى الشخصية الوحيدة الحية فى المسرحية .

(٦) هذا الكتاب ، الفصل الأول من الباب الثالث ، صفحة ٣٢٠ - ٣٢١ وما يليها .

تتخصص في تصوير مأساة عزلة الفرد ، أو جحيم الوجود مع الآخرين وبالأحرى كما في مسرحية سارتر : الباب المغلق (١) . وفيها يبدو الجحيم في صور الصلات النفسية المتضاربة بين الناس ، يتخذ كل منهم الآخر أداة لما تتطلبه أثرته . وتدور مناظرها في الجحيم ، بعد الموت ، وهذا ما يرمز إلى صنوف وعي شخصيات قد ماتت ضمائرهما ، فلا أمل لها في تلافى أخطاء وجودها . وهي من مهواة أدناسها في جحيم أبدى حتمى . وقضية المسرحية أنها تجسم لفكرة هيجل . حين تحدث في مأساة الوعي الفردي . فقال « كل وعي يحرص على القضاء على الوعي الآخر » (٢) وهي كذلك تصوير مسرحي لما يقوله سارتر نفسه : « على أن أحمل الآخرين على أن يكونوا أحراراً . وبقدر ما أستطيع الاعتراف بهذه الحرية ، تصبح هذه الحرية إحدى المعطيات التي أحترمها وأحبها » (٣) .

ومأساة انزال الوعي وسلبه تبدو في صورة أخرى في مسرحيات تشيخوف ، فتصوّر الجوانب النفسية لمجتمع بلغ أقصى حالات الضيق . حتى ليوشك على الانفجار . وكانت هذه جال الشعب الروسي في زمن تشيخوف (٤) .

(١) Huis-clos . ويمكن ترجمتها : جلسة سرية - (١٩٤٤) . وتدور أحداثها في الجحيم في حجرة بها ثلاثة مقاعد طويلة في صورة نصف دائرة ، لا نوافذ ولا مرآة . يقدم إليها « جارسين » الجبان الذي زعم أنه كان من دعاة السلام قتلته المحاربون ، ولا يلبث أن يكشف عن نفسه أنه فر من الميدان فضبط وأعدم . ثم تأتي « أنيس » ذات المول الشاذة مع النساء ، وقد أغوت امرأة ، وأثارت غيرة زوجها ، فماتت اختناقاً بالغاز . ثم « استيل » التي تزوجت شبحاً لتكسب منه المال لأسرتها الفقيرة ، وأنت منه بطفل تلتقه ، فانتحر حبها . وتتصادم هذه الميول المتناقضة المقضى عليها أن تميز معاً أبداً بدون ريل ودون راحة . فلا جلد ولا عذاب ، لأن كلا من الثلاثة جلد للآخر . ويوشك أن ينشأ حب بين استيل وجارسين ، ولكن عقدة الجبن تشكك الرجل في ذاته حين تراه بها أنيس . ولا يستطيع أن يتبرأ من الجبن بصفاء طويته الآن ، فقد فات الأوان ، لأن الإنسان بأفعاله . والنية الطيبة السلسة لا أثر لها . وما المرء إلا حياته من تنايا أفعاله . وبالنية الطيبة المشلولة يموت المرء دائماً دون قصده ، أو بعد فوات الأوان . ويحقق الحب الذي كان يمكن أن يوحد بين « جارسين » و « استيل » ، بسبب ماضيها الفاصل بينهما . وبسبب وجود « أنيس » . وهم « استيل » بقتل « أنيس » بفتاحة ورق من المعدن ، ولكن عيشاً ما تحاول ، فهم موق من قبل ، موكلون لذباب الضمير الدائم .

(٢) إرجع لنقد جابريل مارسيل للمسرحية في مرجعه السابق ص ١٩٠ .

(٣) الوجود والعدم ص ٢٦٥ وما يليها - في المسرحية كذلك قصة أخرى إنسانية يميز بها سارتر والوجوديون : أنه لا يصح أن نصف إنساناً بالنية الطيبة دون عمل طيب ، وأن المرء لا يكون صالحاً بدون إثارة الدالة صلاحه . انظر :
M. Granston, op. cit. p. 67

(٤) انظر ص ٥٤٨ - ٥٤٩ ، ٥٦٠ ، ٥٧٣ - ٥٧٤ من هذا الكتاب .

وتبلغ الفكرة الاجتماعية أقصى مداها في المسرحيات الحديثة حين تصور أزمة الضمير العالمي كله ، في الحروب ومآسها ، التي تهدد العالم بالفناء ، بتذكر الإنسان لأخص خصائصه في علاقته بأخيه الإنسان ، كما في مسرحية سارتر الأخيرة : سحناء ألتونا (١) ، وفيها يتعارض اتجاه الأب وابنه « فرانتز » . فالأب على مدى : قد صانع النازيين غير مؤمن بهم ، فكان يبني لهم الأسطول ليكسب ، ثم صانع الأمريكيين بعد ذلك لنفس السبب ، معتقداً أنه يبني مستقبل ابنه الذي رباه على المغامرة وحب السلطة . وعند الأب أن الضمير ترف الأمراء . وينصح ابنه : أن العالم ثقيل إذا حملته المرأة على عاتقه آده الحمل . وقد دفع - بتصرفه وجشعه - ابنه إلى هوة اليأس . ففي عاقبة أمره لم ينشئ المصنع لابنه . بل أنشأ ابنه للمصنع ، فحسرها معاً . ونصطدم هذه المبادئ انزائفة بمبادئ ابنه « فرانتز » الذي يرى أنه صنعة أبيه . وصنعة الحرب . وصنعة العصر كله . بشروره ومآثمه . وتتمثل أزمات ضميره في مسائل تفصيلية يتعمقها سارتر . فيتوزع ضمير الابن بينه وبين نفسه بوصفه

(١) Les Séquestrés d'Altona (١٩٦٠) . وتستغرق أحداث المسرحية التي نشهدها بضعة أيام ، وتدور في « ألتونا » من ضواحي مدينة هامبورج بألمانيا عام ١٩٥٩ - الإبن - فرتر ، وأخته . ليني ، وزوجته : جوهانا يتهيئون للاجتماع بالأب ، في مجتمع الأسرة يفصل في أمر خطير ، وتعلم منهم أن الأب مصاب بسرطان الحلق ، وأن الطبيب حدد له أنه لن يعيش أكثر من ستة أشهر ، ويحصر الأب فيقضي بانه قد لا ينتظر نهايته ، فقد يلجأ إلى إنهاء حياته بنفسه . ويطلب من الإبن « فرتر » أن يده بالمثل ليرعاه ويشرف على المسنخ الكبير الذي يشغل به مائة ألف عامل ، لأنه وارثه الوحيد من الرجال . وترفض الزوجة . ويرفض الإبن ، ثم يتردد ، لأنه وزوجته لا يطيقان الحياة في المنزل العتيق بهذه المدينة الصغيرة . ثم نعلم سبباً آخر لرفض ، هو أن الأب له ابن آخر : « فرانتز » ، لم يمت ، لكن استخرجت له شهادة مزورة بموته لينجو من محاكمة بعد الاشتراك مع أخته وقتل جندي من جنود الأميركيين المحتلين كان قد هم بالاعتداء عليها . والإبن معتزل في حجرة بالمثل منذ عام ١٩٤٦ ولا يسمح باستقبال أحد سوى أخته ليني ، وهو نهب أزمات الضمير على أثر ما عانى في الحرب التي سبق إليها كرهاً على أثر أيوانه أسيراً بولونياً شفق به . فيبلغ عنه والده ، ويقتل الأسير بمأمر من الإبن ، ثم يحكم على الابن بالتجنيد الإجباري في سن الثامنة عشرة . ويستغل الأب رفض فرتر وزوجته كي يستدرج « فرانتز » للخروج من عزله ، فيعرف الزمن ووطأته ، ولكن ضميره لا يبرأ ، فهو يحاكم نفسه على ما اقترف في الحروب ، ويحاكم عصره محاكمة خيالية ، ويدافع عن العصر ويتهمة على أشرطة يسجلها ، ويمثل الناس في حجرته بالسلطان البحري (الكيوري) ويضع حشداً في حجرته ويسبب مقابلة جوهانا لفرانتز تتور شكوك زوجها ، وشكوك ليني التي كان يخالطها أخوها وهو مجنون في ثورته على نفسه وعلى الناس ، ويتسبب كيف تتحكم فيه أو شاب الجسد . وفي ثورة يأس يقابل فرانتز أباه الذي فشل في كل ما دبر في حياته . ففشل قصده بافقاد ابنه وأسرته بجشعه في الحرب ، واستهتاره بالمبادئ الإنسانية والضمير . ويأبى « فرانتز » أن يعيش . فلن يبرأ من ضميره . ويتفق فرانتز مع أبيه على أن يركبا سيارة يعبران بها جسر الشيطان . ليغرقا ، ويتركبا الأسرة بدما تواصل عيشها في زحمة الناس .

مواطناً ، وبوصفه جندياً ، وبوصفه إنساناً (١) ، ولا يستطيع إلا أن يدفع الشرور ، فيتورط فيها ، على نقاء ضميره وحرصه على مبادئه ، فهو مشدود إلى أحوال الأرض وآفات المجتمع ، على حين يحقرها ، كما يحقر خضوعه لأدناس الجسد . ويتخذ من نفسه شاهداً على عصره ، ولكنه شاهد وممثل له في آن . ومبلغ جهده أنه يشعر بالخزى في مسلكه ، من حيث تمثيله لنفسه والضمير العالمي . وهذه ميزة القرن العشرين ، ولكنها بداية لا تجدى ، لا بد أن تعقبها خطوات ، لو قدر أن ينمو هذا الوعي ، وتتيسر له وسائل إيجابية للعمل . ولذلك انتهى الأمر بفرانتز أن تتخلص منه أسرته مريضاً لا يصلح للحياة المسمومة التي ألفها غيره . وبعد رحيله مع والده رحلة الموت ، تدبر أخته « لينى » - من حجرته - آلة التسجيل التي أودعها أشرطة دفاعه عن القرن العشرين بوصفه موكلًا عنه ، فنسمع : « أيها العصور ! هذا عصرى معزولاً مشوهاً ، وهو المتهم أمامكم . إن موكلى يقر بظنه يذيه . وهذا الذى تحسبونه عصارة حيوية بيضاء ليس سوى دم خلا من الكريات الحمراء . . . كان يمكن أن يكون العصر طيباً لو أن الإنسان لم يتربص به عدوه القاسى العتيق ، عدوه الضارى الذى أقسم على حنقه ، الحيوان الخبيث الذى لا شعر على جسده : ألا وهو الإنسان . واحد وواحد يساويان واحداً دأكم هو سرنا . . لقد فاجأت الحيوان ، وطعنت ، فسقط إنسان . وفي عيونه المختصرة رأيت الحيوان حياً دائماً ، وكأن هذا الحيوان أنا . واحد وواحد يساويان واحداً ، ما أسوأ الفهم . ممن ومم هذا المذاق الزنخ الغث فى حلقى . أمن الإنسان أمن الحيوان ؟ أمنى أنا ؟ هذا هو مذاق العصر . أيها العصور السعيدة ! ! تجهلن صنوف حقدنا . فكيف تفهمين السلطان الشرس لصنوف حبنا القائلة ؟ الحب والبغض ، واحد وواحد . . فاحكمى لنا بالبراءة ، فوكلى أول من عرف الشعور بالخزى . . أجبى^٢ ، إذن ، أيها الأجيال (من هنا يخلو المسرح ، فالكلام موجه لشهود المستقبل) - القرن الثلاثون لا يجيب . ربما لا توجد قرون بعد قرننا . وربما تطفئ الأضواء قذيفة ، فيموت الجميع . فلا عيون ولا قضاة ولا زمن . ظلام . فيا محكمة الظلام ، أنت التى كنت ، وتكونين . وستكونين ، أنا قد كنت ! ! أنا « فارتز فون جرلاش » كنت هنا فى هذه الحجرة ، وأخذت تبعة العصر على عاتقى ، وقلت : سأدافع عنه . عجباً ! ! ماذا ؟ . وبهذه الخيوط الواهية الضئيلة يتعلق العصر فى صراعه الفكرى ، وكفاحه ، وأزمة ضميره العالمية .

(١) قد فصلنا القول فى ذلك فى كتابنا : قضايا معاصرة فى الأدب والنقد ويطول بنا القول بإيراد

كل ما فيه هنا .

وإنما أوردنا هذه النصوص في قرائنها ، لنضرب مثلاً على أن مسرحيات الصراعات العالية ، أو الأفكار ، ليست معلقة في الهواء ، بل هي تغوص في واقع تصويرى محكم البناء ، وإن يكن هذا الواقع مسفهاً ، مشدوداً إلى أدناس العصر ، وأحوال النفوس ، على طريقة الواقعيين .

وهنا تعرض لنا قاعدة « بريشت » فيما سماه : المسرح الملحمى : وذلك أنه يزعم في نقده أن مسرحه مبنى على الفكرة لا على الشعور (١) . وفي الحق أن نتاجه المسرحى يكذبه في مبدئه هذا . فسرحياته دائماً تثير عطفنا على الشخصيات بوصفها مخلوقات إنسانية بائسة الطوية ، كما تثير نفورنا من حمق أفعالها ومن خطاياها أحياناً . فهذه الإثارة مزدوجة المعنى تسير في اتجاهين متناقضين في المظهر ، ولكنهما يتلاقيان في تعميق معرفتنا بالطبيعة الإنسانية ، وبالملازمات القاسية الاجتماعية التي تطمس طيب الطوية ، وتتطلب التغيير الشامل . وفي هذه الغاية يتلاقى « سارتر » و « بريشت » ، وإن اختلف الأساس الفلسفى لهما اختلافاً تاماً : ذلك أن سارتر يعنى بالوعى الفردى أساساً للتغيير التام للمجتمع ونظمه ، في حين ينبز بريشت منزع الماركسيين في الاعتداد بالمجموع في وجه الفرد . وإنما بالشعور لا بالمنطق . وباندماج القارئ أو المشاهد في الحدث - لا بالانفصال عنه كما يزعم بريشت - استطاع الوقوف على دوافع الأفعال والتأثر بها . وبريشت يحمل على المسرحيات الأرسطية (أى التى استصوبها أرسطو في نقده) بأن الإنسان فيها معروف ، ولا يتغير . وهذا كلام غامض ، لا معنى له إلا إذا أريد به إظهار حملة على الجبرية في المسرحيات القديمة كما سبق أن شرحناها ، لأن بريشت يريد في مسرحياته أن يبرهن على أن الإنسان قادر على تغيير مصيره ، ومجاهته ، كى يتجنب المأساة . وليس هو أسير قوى غيبية يدان بها سلفاً كما في المسرحيات اليونانية .

وليضرب مثلاً على حرص « بريشت » على توكيد الشعور في مسرحياته دون اعتماد على الفكرة وحدها ، ففى مسرحيته : دائرة الطباشير القوقازية (٢) تتجى الفتاة القروية طفلاً من الموت أثناء الثورة ، وتسلك بالطفل طرقاً جبلية وعرة في

(١) سبق أن أوردنا نقاط مبادئه على حسب ما قال : ص ٥٤٩ - ٥٥٣ من هذا الكتاب .

(٢) انظر ما مر عنها ص ٥٥٢ - ٥٥٣ من هذا الكتاب .

طريقها إلى منزلها . وتقف أمام كوخ منفرد لتبتاع لبناً من فلاح شحيح يغالى في ثمن اللبن ، فتقبله بعد مساومة . والمنظر طويل يكشف عن المزاج الجاد للفتاة في حديثها للطفل كيف لا يستطيع الاستغناء عن اللبن .

على أنها قبلت بعد ذلك شراء اللبن بذلك الثمن . ويبدو الفلاح قليل الكلام ، مجرد تخيل مغال في ثمن متاعه ، ولكن حين أخرج بريشت نفسه هذه المسرحية ، عدل هذا المنظر بحيث اعتمد فيه على إثارة شعور ذى معنى إنسانى معقد . فيبدو الفلاح مذعوراً أمام كوخه مما قد يتعرض له من نهب بسبب هرج الثورة . وحين يرى الطفل ، وهو ابن حاكم الإقليم ، في ملابسه الثمينة الممزقة . يثور في دخيلته حقد طبى . ولكن حين يتناول الطفل اللبن . يشعر الفلاح بارتياح . فيكون الشعور الإنسانى بمثابة قطرة تصل إنسانياً ما بين الطبقات . ثم يضيف بريشت في إخراجه منظرأ لا تحتويه مسرحيته المطبوعة . إذ يظل الطفل على ذراع الفتاة واقفة . وحقيقتها الثقيلة على الأرض ، ويساعدها الفلاح في وضع الحقيرة على كتفها ، مما يبين عن طيب طوية الفلاح . وحين تدبر الفتاة ظهرها إليه سائرة في طريقها . يقلب الفلاح القدح على فمه يستقطر نقاط اللبن المتبقية (١) وفي حركته ما يدل على شراهة وشج رأينا سمة لهما في مساومته على اللبن ، ولكن إلى جانب ذلك تبدو الضرورة والحاجة عقبتين في سبيل الكرم والأريحية . مما يجعلنا نعطف على الفلاح إلى جانب نفورنا من قسوة معاملته . وتلك قضية شعورية تشف عن قضية ذهنية حيية إلى بريشت في مسرحياته ، هي التناقض بين طيب الطوية وسوء السلوك (٢) .

ويلجأ بريشت - في مسرحه الملحمى الذى يزعم أنه قائم على الفكرة - إلى ما يسميه : وسائل « التغريب » (٣) ، في حين هى وسائل شعورية لتعميق الفكرة . ويقصد بها الطرق التى تجعل الحدث العادى غريباً في نظر المشاهد ، بحيث يندمج فيه بفكره أكثر من شعوره . وعنده أن مجرد تصوير الحدث غريباً في نظر المشاهد يحمله على التفكير في تغييره . وهو في هذا يتجاوز مجرد التعرف (٤) الأرسطى ،

(١) انظر : Ronald Cray, op. cit. p. 30-31

(٢) وهو تناقض ديالكفى على نحو ما شرحنا من قبل ، فهو ذو حدين متناقضين ، يؤدى إلى قضية تركيبية في ضرورة تغيير المجتمع لتزعم الموائع أمام الطية الأصلية الحبيثة .

(٣) verfremdung ، وقد ترجمت بالإنجليزية estrangement وبالفرنسية distancement .

(٤) راجع ص ٦٢ - ٦٤ من هذا الكتاب .

كما يتجاوز نظرية زولا في نقل قطاع الحياة إلى المسرح موضوعياً (١). فليس المسرح عالماً مستقلاً يتأمله المتفرج على أنه محوط بجدران تفصله عن المشاهدين لتصله بالعالم الخارجي ، ليكون كأنه معزول في جدران لا يتوجه فيها أحد من الممثلين لجمهور المتفرجين ، بين يئند بريشت بأن الجمهور يجب أن يشترك في المسرحية مع الممثلين . وهذا ما يسمى بهدم « الجدار الرابع » . و « بريشت » يتفق في هذا مع « براندو » كما رأينا (٢) فيما سبق . وفي ذلك تتحقق وحدة شعورية وخيالية للمسرح بدلا من وحدة الحدث التقليدية . فجوهر المسرح عنده أنه يعلم الجمهور كيف يخرج من نطاق ذاته ، لتكون المسرحيات مقنعة كالدفاع أمام القضاء (٣) . ولكن اعتماده في ذلك على وسائل شعورية تدفع إلى التأمل في جوانب الموقف . فإلى جانب تأكيد التناقض بين طوية المرء وأفعاله - تناقضاً يثير الشعور كما سبق أن شرحنا - تقوم وسيلته الأخرى المبنية على تكرار الأحداث . كما رأينا في مسرحية : « دائرة الطباشير القوقازية » (٤) . ثم تكرار الشخصية ، كما في مسرحيته : سيدة سيزوان الفاضلة . وفيها أن ثلاثة من الآلهة يهبطون إلى الأرض . ليستطلعوا ما فيها من خير . ويبحثون عن يستضيفهم . فلا يجدون سوى بنى ، هى : شين تى ، فيكافئونها بمبلغ كبير من المال . فيستغلها من تحميمهم من الفقراء ، ويستنزف مالها من تعرفهم من الناس ، فتضطر إلى اختراع شخصية ابن عم لها يحميها . هو « شوى تا » . ولن يكون هو سوى « شين تى » نفسها متكررة في زى رجل . وسرعان ما يكتشف ذلك جمهور المتفرجين . ويتوسط « شوى تا » في تزويج « شين تى » من ثرى وصاحب مصرف ، فيخفق في وساطته . وتقع « شين تى » في حب طيار مفلس هو يانج سان ، كان بسبيل أن يتتحر . فتتقده . وتعزم الزواج منه . لولا أن تكتشف أنه لا يريد سوى الاستئثار بمالها للذاته ، ولكنها حملت منه . وتلجأ مرة أخرى إلى « شوى تا » . وهو في هذه المرة من كبار تجار لفائف اللخان . ويشغل في مصنعها يانج سان حتى يرقى إلى مدير مصنع . وقرب المخاض يضطر « شوى تا » الذى هو الحقيقة « شين تى » إلى الاختفاء بعض الوقت ثم تهم « شين تى » أنها كانت السبب في اختفاء « شوى تا » . وتحاكم . ولن يكون قضائها سوى الآلهة الثلاثة ، وتسرى الآلهة بلقائها

(١) انظر ٥٥٦ - ٥٥٧ من هذا الكتاب .

(٢) راجع ص ٥٦٤ - ٥٦٥ من هذا الكتاب .

(٣) انظر E. Bentley, op. cit. p. 21

(٤) انظر ص ٥٥٢ - ٥٥٣ من هذا الكتاب .

لأنها المخلوق الخير ، ولكنها بائسة : فإذا تصنع بإيها الوليد ؟ وكيف تتخطى العقبات الكثيرة أمامها الحياة ، وعذاب الضمير الذي تعانيه لما اضطرت لفعله من شر ؟ هذا إلى همومها بسبب تعلقها بمن لا تظفر به . وتعلق من تكره من الرجال بها . وتشكو للأله إنها سئمت البقاء في الأرض ، فتجيبها الآلهة : « حسبك أن تكوني طيبة . وسيكون كل شيء على ما يرام » . ومعنى ذلك استحالة الخير في عالم لا بد أن تتغير كل قطاعاته . فقد بذلت « شن تي » جهداً كبيراً ، وجرفت الشرور على طيب طوبتها . فأعمالها منكرة ، ولكنها أهل العطف . وقد استشهدنا بالمرحبة على أن شخصية « شن تي » تتكرر في شخصية « شوى تا » (١) . والتكرار فرصة لتقيد السلوك ، والنظر في الأحداث من الخلف ومن أمام ، للإيحاء بإمكان تغيير الحدث والشخصية دون استغراق في واحد منهما ، ورؤية الموقف من جوانب مختلفة . ونكتفي هنا بالإشارة إلى وسائل « التغريب » التي تتصل بالإخراج ، كإضاءة المسرح أثناء العرض ، واستخدام الصور المتحركة ، والأقنعة للشخصيات .

هذا ، ويلجأ « بريشت » إلى إثارة الشعور كذلك بمقطوعات شعرية تتخلل مسرحياته ، ثم إنه يستخدم شخصية يجعلها تقوم بتقديم الحدث . ولكنه يستخدمها في شكل مثير للشعور والانتباه معاً ، استمع إلى بعض جمل من حديث السقاء مباشرة الجمهور ، في مطلع مسرحيته السابقة : سيدة سيزون الفاضلة : « أنا سقاء ، في مدينة سيزاون . مهنة صعبة . حين يكون الماء نادراً على أن أعدو بعيداً بحثاً عنه هناك ، وحين يكثر لا أكسب شيئاً . وحقاً الفقر في إقليمنا شيء مألوف . ويجمع الرأي على أن الآلهة وحدهم هم الذين يستطيعون مساعدتنا . . . » .

ولمّا أطيننا في مسرح بريشت ، لأنه أشد المتطرفين تحمساً لمسرح الفكرة في نقده ووسائل فنه ، ولكن وسائله إليها جديدة عبقرية . على أنه - كغيره من الكتاب - يلجأ إلى الشعور خلافاً لما كان يزعم . فالمسرحيات المعتمدة على الفكرة دون فن لا نجاح لها . وعلى من يريد أن يجدد في وسائل العرض والحدث والشخصيات في سبيل الفكرة أن تكون لديه عبقرية التجديد . فلا يصح أن ندعو إلى وسائل التجديد في مسرحنا الحديث تعلقة لزلزلة الأسس الفنية التي هي روح المسرح ، في صورة من

(١) وقرن أنطلة تكرار المناظر والحدث كذلك مسرحية : في انتظار جودو ، لصبوئيل بيكيت ،

انظر ص ٥٧٩ - ٥٨٠ من هذا الكتاب .

صورها القديمة أو الحديثة ، لنطلق حركة الكتاب دون نظام وتعقيد وجهه له دعامة النظرية مع القدرة الفنية ، فتلك حرية أشبه بالقوضى . وقد بددت مظاهرها في بعض من يتصدون للتأليف المسرحي . مهملين التعمق في النواحي الفنية ، وكلما حاجهم . ناقدوا تعللوا باتجاه من اتجاهات التجديد السابقة ، وتكون العاقبة أن لا يبقى شيء من الأسس والقواعد مرعياً . وتلك بليلة لها خطرهما على الأخص في مسرحنا الذي لما ترسخ قواعده الفنية بعد ، ولم ير فيه أدبنا ثراء الآداب العالمية الأخرى العريقة في هذا الجنس الأدبي . ولهذا الغاية قصدنا حين ألحظنا على شرح الاتجاهات الحديثة في المسرح العالمي في مصادرها الأصلية ، إخلاصاً لأدبنا ، وتبصيراً بالسبل الرشيدة التي منها دعاة التجديد في تلك الآداب .

على أن مسرحياتنا في أدبنا الحديث لم تخل من هذا النوع من الصراع الذي أشرنا فيما سبق إلى اتجاهاته . فالاتجاهات الوطنية والقومية كانت غاية شوق في مسرحياته التاريخي ، كـمسرحية مجنون ليلى ، وقبيز ، ومصرع كليوباترا ، وأمير الأندلس (١) ، على طريقة الرومانتيكيين في الهدف ، مع مزج للمذاهب الأدبية المختلفة من الناحية الفنية (٢) .

فقد كان شوقي يقصد إلى إيقاظ الوعي القومي والوطني في مسرحياته ذات الطابع التاريخي ، لا من وراء التمجيد لأبطاله الوطنيين ، مثل كليوباترا ونبتاس فحسب ، بل عن طريق تصوير نواحي الضعف وجسامة مسئولية المواطنين تجاه الحاضر المتخاذل ، فهو — مثلاً — لم يدافع عن كليوباترا بوصفها ملكة مصر وكئي ، بل بوصفها مصرية ، محاولاً أن يبين نبل مقاصدها ، وجعل تبعة الإخفاق في تحقيق هذه المقاصد يقع جزء كبير منها على المشتغلين بالسياسة من أفراد الشعب الذين يجحدون الكلام ولا يعملون شيئاً ، أمثال حابي وديون ، على نحو ما يعبر عنه أنوبيس لحابي ، حين يحصر الثاني إليه مرتاعاً من احتلال أكتافيوس لمصر :

وَأَنْ كُنْتَ يَا فَنِي ؟ وَأَيْنَ فَتِيانَ الْحَمِي ؟
وَأَيْنَ فَرَسَانَ الْمَقَالِ لَ ، هَلْ مَضَوْا إِلَى الْوَعْيِ ؟

(١) تحدثنا عن هذه المسرحيات ونقدناها في كتابنا : الأدب المقارن ، والحياة الماطفية ، ولا نريد

الاطالة .

(٢) انظر مرجع الاستاذ الدكتور محمد مندور السابق الذكر ، مسرح شوقي .

تركتمو فظونيو من وحده يلتقى العدا
من أجلكم سل الحسا م وإلى الحر مشى
أبعد أن أحل على النيل وواديه القضا
ولم يجد من شبيه ولا شبابه فدى
أتيت تدعوني كما تدعو العواجر السما ؟
الرأى ليس نافعا إذا أوانه مضى ؟

وفي مكان آخر بينا مدى توفيق شوقي في تصويره لأنواع الصراع الفكرى
فى مسرحياته .

وفىها يخص المسرحيات الشعرية ، نحا الأستاذ عزيز أباطة منحى شوقى . ومن
مسرحياته ذات الأفكار الاجتماعية مسرحية : شهر زاد . وفيها تتقدم شهر زاد -
رغم إرادة والدها الوزير : نور الدين ، وبرغم منافسة أختها : دنيا زاد لها - إلى
شهریار ، طالبة منه أن يتزوجها ، وتقصد من وراء ذلك إلى مغامرة ، هى محاولة
ترويض هذا الملك وهدايته . وتصطدم بعوائق المنافقين والمستغلين من رجال
الحاشية . وتنجح شهر زاد فى إيقاظ ضمير الملك ، ويتنبه قليلا قليلا لما يرتكب من
فظائع . وتكون خاتمة صراعه النفسى ماثلة فى عمل اللاشعور . حين تتمثل له -
فى غيبوبة لا شعورية - أشباح جرائمه . ويرى باطنه فى مرآة بصيرته . فيفتق من
حلمه وقد اعتزم ترك الملك للشعب . والقيام برحلة الزاهد إلى الحج . وترك
شهر زاد وقد حرمت ثمرة جهودها من جعله رجلا . بعد أن راضته فجعلته إنساناً
فهى نهب شعورين متضادين ، الحرمان من نتيجة جهودها ، وطيب خاطرها بظفرها
بهداية شهر زاد ، فى آن . وفى المسرحية انتصار للشعب من الطاغية ، وإفادة من عالم
اللاشعور فى إثارة أشباح تذكر بأشباح الضحية فى مسرحية : « غرب القمر »

(١) الأدب المقارن ، صفحات ٣٤٥ ، ٣٥٥ - ٣٦٥ ، ٤٢١ - ثم أن شوقى صور فى مجنون ليل
فكرة الصراع بين العاطفة والواجب ، ومن خلالها بين سلطان الماديات والتقاليد الزائف ، حين تلبس الوعى العام
بخطر المادة بعد سقوط ضحاياها صرعى الموروث من تقاليد بالية .
انظر كتابنا : الحياة العاطفية صفحات ١٢٠ وما يليها .

نشتايبك (١) . وقد ألف الأستاذ أحمد باكير مسرحيته : « مر شهر زاد » ، فأرجع وحشية شهر يار إلى عقدة نفسية تحل باكتشافها ، على طريقة فرويد ومدرسته . ونرى أنه لا ينبغي إدخال هذه القضايا العلمية في الغايات المسرحية ، إذ أنها لا تجود إلا إذا كانت وسيلة ذنية لغايات أخرى اجتماعية وإنسانية .

وفي مسرحياتنا العربية كذلك وجد الصراع الفكري على طريقة الرمزيين . وأشهر من برز فيه الأستاذ توفيق الحكيم . ومسرحياته الرمزية ذات مستوى واحد . وهو على طريقة الرمزيين الخاص . لا يعنى بتحديد معالم الحدث ولا بالحركة الدرامية . ولكنه بارع في الحوار ذى الطابع النفسى . وسبق أن مثلنا لمسرحياته الرمزية ولأفكاره فيها (٢) .

ويطغى الاتجاه التجريدى على مسرحيات الأستاذ بشر فارس . فيكاد ينعدم فيها التحليل النفسى . ويبعد الحدث عن إطاره الاجتماعى . ولا نرى إلا الجانب الفكرى بعيداً عن الدوافع والملابسات التى تبرره . وبذلك يفصل الكاتب بين شخصياته وبين الواقع . وتتحول المسرحية إلى شبه قصائد رمزية غنائية ، لا تنطبق عليها أسس الرمزية في المسرحية الغربية في صورها المعهودة . ومن مسرحياته : مفرق الطرق ، ظهرت عام ١٩٣٧ ، وموضوعها حوار بين فتاة إسمها : سميرة ، رمز الدائبة في البحث عن الحقيقة . ولكنها رهينة قيود العالم المادى في نقائصه ، وبين فنى قريب منها في السن وليد المجتمع ، لا يرقى لفهم المعانى المثلى التجريدية . فالمسرحية صراع بين الجسم والروح ، بين الماديات والتجريدات . بين نور العقل وظلمات الهوى ، ولكنه صراع تجريدى راكد .

وأحدث مسرحيات بشر فارس الرمزية مسرحية : جهة الغيب ، ظهرت عام ١٩٦٠ ، وهى مأخوذة عن قصة قصيرة للمؤلف أصلها عام ١٩٤٢ ، وعنوانها : رجل . وفيها أن جماعة من الفلاحين ألفوا حياتهم الرثية في كنف جبل . ويتحدثون عن نفرة بها عشب من أكل منه وهو ند ظفر بالحياة الأبدية . والطريق إليها وعمر

(١) انظر ص ٢٨٥ - ٥٨٧ من هذا الكتاب . وواضح /أنا نعرض هنا صوراً للصراع الفكرى في المسرحيات العربية ، ولا مجال للنقد الفنى لكل مسرحية .

(٢) راجع هذا الكتاب ص ٥٨٧ .

معضل . ويغامر « فدا » بالصعود ، بعد أن غامر إثنان قبله فرجع أحدهما كسيحاً والآخر أعمى . وتخيف مغامرته القوم . ولا يعبأ هو بهم ، كما لا يعبأ هو بما يسمونه : الحب الأرضي حين تستعطفه الفتاة : زينة ، لأنه ذو إرادة قاسية لا تعترف الرحمة ، ولا هذا النوع من الحب الذى يدل على رخاوة الطبع . ولديه فى نفس الوقت عاطفة قوية للفتاة : « هنا » ، ولعلها رمز الحب الروحى الذى يسمو بالإرادة . ويصعد « فدا » على أن يقذف كل يوم بحجر من أعلى الجبل يدل على أنه حى . ويحقر شأن الناس جميعاً حين يكون فى الأعلى ، فيهمل فى إلقاء الحجر . فتبأس « هنا » وتموت . وحين يعود يجدها قد ماتت . قتلها الحجر الذى لم يسقط . فبأسى حتى اليأس ويصعد ثانية ليسقط بدوره . وتعلق « زينة » على موته : « قتل الحبيب — الرب المحدث — نفسه . والذى قتله بشر كامن فى أحشائه . . . » . ومغزى هذه المسرحية الرمزية أن « فدا » ذو خلق ملحمى ، يضيق بطبائع الناس المشدودة إلى الأرض . وآلم ما يحزنه ضعف إرادة الناس . ثم إنه لا يحب الخلق التقليدى الذى يمثله فى المسرحية بخاصة : الإمام ، الذى هو نموذج الحاكم المحافظ ، تخيفه قوة إرادة الأفراد . والشعب فى مجموعه لديه — فى باطنه — شوق التطلع إلى الأعلى ، ولكن تعوزه الإرادة . ولا سبيل لشحن هذه الإرادة بالحب ، لأنه فى معناه الإنسانى ميوعة . وعنده أن كل مغامرة هى فى ذاتها غاية ، ما دامت ترمى إلى شحن الهمة . وليست العبرة فيها بالنتيجة ولكن بالجهد نفسه ، فالجهد غاية لأنه تربية الإرادة ، وهى التى تعوز الشعب . وخلق « فدا » الملحمى نبيل فى ذاته . ولكنه مفرط فى القسوة ، فوق طاقة الناس ، يريد به أن يتأله . ومن ثم نبهه وإخفاقه . ولكن هذا الإخفاق لإيجاد آدم جديد على الأرض . وذلك مبلغ ما أثر به فى الشعب . فليست غايته الوصول إلى مثال محدد ، ولكن الثورة على ميوعة الخلق . وعلى رتابة الحياة التى لا تخصب إلا إذا تطلع الناس إلى الأعلى ، فى صلابة المشاعر المشبوبة الصادرة عن عزيمة لا تلين ، حتى يتحقق لكل فرد وجوده الإنسانى كما أراده الله . يقول « فدا » حين يسأل : هل وجه الأرض باطل ؟ — : « ... الأرض كمثل السماء ، جدير بها أن تكتسب . لكنها لا تمنح كنوزها حرة إلا إذا استعرت بحمرات الأنفس الزكية . فيعز عليها كل حين ، وفيها يتأصل كل عارض ... إنما العدم لنا نحن البشر إذا لم نعد حبالنا إلى قوة الخيال » وهذا المسلك الخلقى المتعالى من جانب « فدا » على الرغم من عدم تحديد المثال —

يحمل في نفسه طابع إخفاقه . ففيه قسوة (١) لا تقتنع بسوى تقديم النفس ذاتها قرباناً ، كفداء غير مشروط ، ربحه في الفقد والضياح ، حتى تربى لدى الشعب همة لا يخيفها الدوار . ومن ثم يقول تلميذ « فدا » ، واسمه هادى ، تعليقاً على إخفاق أستاذه : « قتل الرب المحدث نفسه : ولن يبعثه إلا بشر . سيأتى يوم أتسلق فيه منارة الأبد ، فأسأل بهاءها ما يقتضيه الفوز من عروق تنفجر » . والحدث راكد ، والموقف تجريدى ، والأفكار فوق واقع الشخصيات : ولكن المحاولة في ذاتها طريفة ، تستحق الإشادة بها . ثم هي محاولة جادة تستدعى جهداً فكرياً في الكشف عنها ، كما تتضمن دعوة . وهما هنا - بخاصة - تؤكد تأثير الأستاذ بشر فارس - تأثيراً بعيد المدى - مسرحية « براند » (٢) لإيسن : ففيها نفس الخلق ، ونفس الإخفاق ، مع فوارق جوهرية في الناحية الفنية ، أساسها أن مسرحية « إيسن » تنحو منحى النفسية ، ولها دعائمها الأصلية العميقة من الواقع . ولنا هذه المقارنة عودة في بحث مستقل .

وقد بدأ يحفل أدينا بالصراع الفكرى ذى الطابع الواقعى . ومنه صراع الطبقات . ونمثل له هنا بمسرحية : الصفقة ، للأستاذ توفيق الحكيم . وفيها يشترك أهل القرية

(١) تتكرر كلمة القسوة ، والقربان ، والفداء والمخاطرة ، بألفاظها ومعانيها مراراً كثيرة في المسرحية ، ومنها : « هناك إله لم يرض إلا بلحم ابنه ودمه قرباناً » (ص ٦٣ من المسرحية) .

(٢) Brand - مسرحية لإيسن في خمسة فصول (عام ١٨٦٦) . براند قسيس شريرة لم يحددها المؤلف ، فالإطار الدينى يحتوى على أفكار مدنية ، ويقول براند في المسرحية . حين يدعى قسيساً : لا أكاد أعرف أنى مسيحى . ويبدأ في كفاح مع رجال إقليمه على مبدأ خلقى محوره : « الكل لا شيء » و « كن أنت نفسك » لا « تكن لنفسك » ، والشيطان عنده هو الحلول الوسط . ويشجع المغامرات التى تهدف إلى تربية الإرادة . وعلى حسب مبدئه الخلق يفقد أمه لشحها ، ويفقد ابنه بسبب القيام بواجبه ، وامرأته التى ماتت على ذكرياتها الدائبة لابنها . ولا يثنيه ذلك عن عزمه فالتضحية بالنفس هى القربان ، كما تطلب الله من المسيح لحمه ودمه ويبنى كنيسة يعلن فيها مبادئه الجديدة . وينتشى القوم . ويقعونه إلى أعلى الجبال ، ولكن همته تقصر عن المثابرة . فيتركونه راجعين . وينظر إليهم وقد هبطت بهم إرادتهم على الرغم من سمو تطلهم . وفى الأعلى يأتى الشيطان في صورة امرأته « أنيس » يفويه بأن كل آلامه ستتهى إذا تحل عن مبدئه . فيرده . وتأتى « جيرد » الفتاة المجنونة ذات الخواطر العجيبة الغيبية بعد أن رأت الشيطان ، وتطلق مبدئه . عليه رصاصة تكون سبباً في وقوع ركاب من الثلج عليهما ويموت براند وهو يسمع أرواح الغيب تقول : « أن الله إله الإحسان والحب » ومن الغريب أن الأستاذ بشر فارس يذكر في مسرحيته مبدأ : كن لنفسك ، بدلا من : كن أنت نفسك . لتقارب الكلمتين في الفرنسية والعربية ، مع أن المبدأ الثانى هو محور مسرحيته ، كما يتكرر كثيراً في مسرحية إيسن .

(م ٣٩ - النقد الأدى المحدث)

فى الرىف فى شراء قطعة أرض من شركة عقار أجنبىة . وىقدم لإقطاعى إلى القرىة لأمر آخر ، فىظنونہ منافساً لهم . وىقدمون له بعض المال لىترك لهم الصفقة . وحين يعلم ذلك يشط فى طلب المال ، بل ىطلب فتاة جمىلة لخدمته ، متعللاً بحاجة أولاده إليها . وتنجو الفتاة منه بتظاهرها أنها مریضة بالكوليرا . فترجع لقرىتها وخطیبتها . وىنجح الفلاحون فى الحصول على الأرض لتوزیعها بینهم .

ومثل آخر للصراع الفكرى فى مسرحیة : القضية ، للأستاذ لطفى الخولى ، وهى تناول مسألة الإصلاح الاجتماعى : أیأتى عن طریق التغیر الشامل والثورة أم عن طریق التشریع والقانون ؟ وبعبارة أخرى أى الطریقین نسلک للنهضة : الإصلاح أم الثورة ، أى التغیر الكلى لجميع القطاعات ؟ .. وىنتصر المؤلف للرأى الثانى . وهذه قضیة فكریة اشتراکیة .

ومما یمثل الصراع الوطنى الاستقلالى مسرحیة : الراهب ، للأستاذ لويس عوض . وهى فىها تصویر فى ثورة مصر الاستقلالیة عام ٢٩٦ م . وهى فى إطارها التاريخى تمثل روح مصر الاستقلالیة ، فى كفاحها ضد المستعمرین . وهى ىنجح شعب الاسكندریة فى الاستقلال عن الرومان مدى ثمانية أشهر . حتى ىنتصر دقلدیانوس الطاغیة الذى سمى عصره فىما بعد عصر الشهداء ، ویمثل أبا نوفر الشعب فى صلابته فى المقاومة . واهتدائه بفطرته وإخلاصه إلى الخطط السلیمة الحریة فى تلك المقاومة . وهو على صلابه خلقه من الناحیة الوطنیة یتعرض لضعف عاطفى فى حبه « مارتا » الراقصة ، وهى روح طیبة ، محسنة ، تطهرت بالإیمان . وتشترك فى المقاومة وتعرض للتعذیب وتنتهى إلى الدیر . ویکفر أبا نوفر عن خطیئته فى حبه ، بقتله نفسه قبیل إخفاق الثورة . و « مارتا » لها حب آخر ، هو حب المسیح . ممثلاً فى حبه لقسطنطین ، أمل الشعب المسیحى فى ذلك الوقت . وهو حب أفلاطونى . وفى المسرحیة كذلك تصویر قسوة الخلق الذى یتنكر لطبیعته حين یمجد الحب وحقوق القلب ، وحين یشط فى تقدیم العدل المطلق على الرحمة ، وهذا مائل فى مسالك أبا نوفر من فیلامینه . ومن ثم إخفاقه الروحى ، فى حين نجحت « مارتا » بسموها الروحى ، وإیمانها بشریعة القلب . وعلى حین تنتهى المسرحیة بإخفاق الثورة ، ترك — مع ذلك — الأمل مفتوحاً بمیلاد فجر جدید ، بالإصرار على المقاومة ، وباستئناف القتال ، كما یقول أبیب على مرأى مكثة الإسكندریة تحترق : « ... كم احترقت قبل الآن ، وكم ستحترق ، لتذكر

الدنيا أننا عقل العالم وضيمره ، وما دام في مصر حتى يفكر ، فليحرقوا . وليحرقوا .
فلن نتعب من البناء .

ونشير هنا إلى مسرحية : المحروسة ، للأستاذ سعد الدين وهبة ، وهي تمثل حالة الشعب يعاني من حكمه الظلمة في العصر الحزبي الإقطاعي ، ثم مسرحية : اللحظة الحرجة ، للأستاذ يوسف إدريس ، وهي تصور موقف الطبقة المتوسطة إزاء العدوان الثلاثي ، حين يصبح مسعد العامل بطلا بفطرته وصدق إحساسه وإيمانه بالعمل ، في حين يتشدق أخوه : سعد - الطالب بالجامعة - بمبادئ يجب عن تنفيذها ، فيتعلل برجاوات أمه وأبيه عن تنفيذ ما سبق أن صمم عليه من الاشتراك في المقاومة ، ولا يخرج من جنبه حتى يرى أباه - الذي ظن أن التقاعد يحميه من العدوان - يقتله بجورج - الجندي الإنجليزي - برصاصة يطلقها عليه وهو يصلي ، فيظل سعد قابلاً في حجرته حتى تفتحها سوسن . ف يرى أباه مقتولا وأخاه مشجوع الرأس . وهنا يتغير طبعه ، فيطلق رصاصة على الجندي ، ويذهب للاشتراك في المقاومة ، تباركه أمه التي آمنت الآن أنه لا بد من الاشتراك في رد المعتدي للثأر للوطن . وهو الثأر الكبير ، من خلال تعرضها لعدوان في الأسرة يقتضي ثأراً آخر .

وبعض مسرحياتنا الحديثة التي تتناول هذا الصراع الفكري والطبقي والفلسفي - وهي صنوف الصراع التي نتحدثنا عنها - مكتوب بالفصحى ، وبعضها الآخر بالعامية ، كمسرحية الأستاذ سعد الدين وهبة السابقة ، ومسرحية : الناس اللي فوق ، والناس اللي تحت - للأستاذ نعمان عاشور .

ويقودنا ذلك إلى الحديث في المسألة التي بقيت لنا في هذا الفصل .

(٦)

الحوار - الأسلوب

سبق أن بينا في هذا الفصل أن الحكاية أو الحدث ، في معناهما الفني ، يستلزمان ضرورة - الشخصيات المسرحية ، وأن هذه الشخصيات ، بعضها مع بعض في صنوف صراع سبق أن تحدثنا عنه . وهذا الصراع يشف عن الفكرة ، الفكرة الكلية للموقف العام في المسرحية ، أو الأفكار الجزئية التي يتطلبها موقف الشخصيات كذلك . وقالب الفكرة - ضرورة - هو اللغة . أو المقولة . وهي ما نقصده هنا بالأسلوب .

والأسلوب بهذا المعنى - بالنسبة للقارئ - هو الصلة بينه وبين المؤلف ، للوقوف على الفكرة والشخصيات والحدث . فهو المظهر لإنتاج الكاتب المسرحي ، وإن كان في عملية الخلق الفني - بالنسبة للكاتب - تابعا للحدث ومنهجه ، ثم للشخصيات وطبيعتها ، وللموقف أو البناء الدرامي الذي يشف عن الفكرة ، وقد سبق أن نهنا إلى أن أجزاء المسرحية لا فصل بينها في الخلق الفني ، فهي ملتزمة متشابكة في وحدة تضمها جميعاً ، ولكننا تفصل بينها - نظرياً وضرورة - في عمليات النقد . فإذا كانت صلة القارئ أو المشاهد بالكاتب تتمثل في المقولة أو الأسلوب ، كما قلنا . وصبحت أهمية اللغة فيما تكشف من السمات الفنية للعمل المسرحي ، في أخص خصائصه الفنية . فالكلمات هي محور رسائل الفن المسرحي . بوصفه عملاً أدبياً ، متى انتظمت في جمل وعبارات مسرحية .

وخاصة الجملة في الحوار المسرحي أنها وضعت أصلاً لتقال ، لا لتقرأ . ولهذا كانت للجملة المسرحية خصائصها المحددة بهذه الصفة . ولهذا عني كبار كتاب المسرح العالميون بطابع صوتي تكتسب به الجمل المسرحية إيقاعاً من نوع ما ، وطولاً وقصراً تتلاءم بهما في موقعها ، حتى في المسرحيات الثرية . فليست حرية الكاتب في خلق الجمل واسعة كسعة مؤلف القصة التي لا تنحصر وسائلها الفنية في الحوار ، بل يتدخل فيها المؤلف أحياناً بالوصف أو الحديث النفسي من غير حوار ، كما أن الحوار فيها صيغ ليقرأ ، لا ليقال .

ولا بد من توافر اعتبارات في صياغة كل جملة من الجمل المسرحية ، شعرية كانت أم نثرية . ومنها أن يضع الكاتب المسرحي نصب عينيه الفكرة التي تبرر المقولة ، وطبيعة الشخصية التي تنطق بهذه الفكرة المصوغة في المقولة ، ثم أثر الفكرة المصوغة في الشخصيات المسرحية المتوجه بها إليها .

ومن ثم قوة الحوار في الحركة ، فالحوار المسرحي فعل من الأفعال ، به يزداد المدى النفسي عمقاً ، أو الحدث المسرحي تقدماً إلى الأمام . فلا ركود في لغة المسرح .

وتتعرض لغة المسرح للركود إذا غفل الكاتب عن اعتبار من الاعتبارات السابقة . كما إذا جعل حوار جملة متتابعة لا تتميز بها شخصية عن أخرى ، فلا تحدث أثراً ، كغضب ، أو إثارة ، أو خصومة فكرية . وذلك أن الموقف هو الذي يجب أن يملئ طبيعة الحوار . ولكل شخصية موقفها الخاص في الموقف العام للمسرحية فلها لغتها الخاصة التي بها تحيا في حركة .

وأخطر ما تتعرض له لغة المسرح أن تكون خطابية ، وذلك حين يشعر القارئ أن الشخصية لا تتوجه للشخصيات المسرحية الأخرى ، بل إلى المتفرجين ، وكأن الكاتب ينسى عمله الفني ، ليعبر عن رأيه مباشرة للجمهور ، أو يستخلص مغزى مسرحيته ، يكره فيه الموقف على تقبل العبارة . فلا وجود للجمهور في نظر الشخصيات المسرحية . وعلى قدر واقعية الشخصيات ، يكون إحكام الحوار ، دون توجه إلى مشاهدين ، كما لو كانت الشخصيات تحيا حياتها في الواقع ، لا في المسرح . ومن ثم يقال إن المسرح بين جدران أربعة ، الرابع منها جدار وهمي يفصل بين الممثلين والجمهور .

وحين أراد الكاتب المحدثون - أمثال بريشت وبراندلو - هدم الجدار الرابع (١) ، لم يلجأوا لوسائل خطابية ، بل كان همهم التعمق في الفكرة عن طريق تصوير الموقف الإنساني ، بإثارة الشعور والفكر معاً . بوسائل فنية تحدثنا عن كثير منها فيما سماه بريشت : وسائل « التغريب » (٢) .

(١) انظر صفحات ٦٠٤ وما يليها من هذا الفصل .

(٢) انظر هذا الكتاب ص ٦٠٣ وما يليها .

ومن الأخطار الفنية في الحوار المسرحي كذلك أن تكون العبارة غنائية ، تهبط إلى وصف المشاعر الذاتية للشخصية ، فتفقد القوة الحركية ، لأنها تصبح بمثابة وقف للحدث ، تنفصل به الشخصية عن زميلاتها في الموقف ، وتفقد الجمل تأثيرها العملي ، أى وظيفتها الدرامية .

وإذا توافر للجمل المسرحية ما قدمنا من اعتبارات ، فإنها تولد الحركة التي تمشي بها مع الحدث ، وتعمق معرفتنا بالشخصيات في حركتها النفسية وفي المسرحية التي تقوم فيها الحالات النفسية مقام الحدث — كسرحيات تشيخوف (١) — لا تنقطع الحركة المسرحية في العبارات ، بل نرى فيها الحركات النفسية دائبة الصعود ، دائبة التجاذب والتفاعل .

وقد يقوم الحوار وحده — دون ما حدث — بالوظيفة الدرامية في بعث الحركة النفسية ، كما في مسرحية : الباب المغلق ، لسارتر : فكل ما يشدنا إلى تلك المسرحية هو تتابع هذه الموجات الجارفة للحالات النفسية ، في دركات انحطاطها ، من خلال الحوار الذي لا تفتر حركته ، ولا ينقطع تجده أبدأ (٢) .

والمرشح أفقر من الخيالة في تنوع المناظر ، وسرعة الحركة في الحدث ولا يمكن أن تتوافر فيه وسائل التفسير بالقول كما في القصة ، على حسب ما بينا ، فدعامته الأولى استنفاد اللغة في دقة الاختيار للعبارة ، وإحكام الصياغة ، من غير تكلف أو حلية مصطنعة ، أو فيةقة في ألفاظ تتجاوز المألوف من لغة الكلام ، أو ما سماه — من قبل — أرسطو : اللغة المدنية (٣) .

وقد يتوهم أن الواقعية تهمل العناية بالأسلوب في المسرحيات ، كما سبق هذا إلى أذهان بعض أدعياء النقد عندنا ، وبعض الكتاب المسرحيين . ونقيض ذلك تماماً هو الصحيح . فالواقعية — كما قلنا غير مرة — ليست في نقل الواقع ، بل في الإيمان بأن الوقائع العادية — وبخاصة في القطاعات الدنيا من المجتمع — تمثل أعمق حقائق الحياة . وبعض هذه الوقائع مثالية مما تشف عنه من مدلولات . ولكن من ثنابا

(١) انظر ص ٥٤٨ — ٥٤٩ ، ٥٧٣ — ٥٧٤ ، ٥٩٧ من هذا الكتاب .

(٢) انظر ص ٥٩٨ من هذا الكتاب .

(٣) انظر ٧٧ — ٧٩ من هذا الكتاب .

المعايير الموضوعية الصادقة التي تنكشف عنها المدلولات . ولا يقيس ذلك كله بنقل الواقع ، بل بتصوير الشخصيات ، وإدراكها لموقفها . وقد رأينا أمثلة من المسرحيات الواقعية المختلفة ، منذ زولا ، يعنى فيها كاتبوها كل العناية باختيار العبارة الدالة وإحكام صياغتها ، ووضعها موضعها الدرامى ، بل إن « زولا » ، فى نقده للأدب الواقعى ، يدعو إلى شعر الواقع ، فى إحكام بناء المسرحية وصياغتها ، ويقول : « يأثم المرء كل الإثم حين يكتب فى أسلوب سىء ، وليس سوى ذلك من جريمة فى الأدب تقع عليها حواسى ، ولا أدرى أين يضع المرء الخلق حين يضعه موضعاً آخر . الجملة المحكمة الصياغة فى ذاتها عمل طيب (١) » .

وقد يسلك الكاتب المسرحى طريق العبارات التى تطلعتنا على واقع الشخصية من خلال الوعى المألوف ، متصلة بالحياة المعهودة فى مثل حالتها ، وتشف العبارات فى الموقف عن حشد من المشاعر ، والأفكار ، نستخلصها بفكرنا من وراء حدث المسرحية وشخصياتها ، حين يتوافر للتصوير - بأبعاده المختلفة التى تحدثنا عنها - العمق الذى يستلزمه البناء الفنى المحكم . وهذه لغة تلزم جانب الواقع الفعلى .

وقد يستنطق الكاتب لسان حال للشخصيات ، فيعبرها أسلوباً تعبر به عن واقعها فى عمق ، قد لا يحتمل صدوره عن الشخصية فى مثل حالتها فى الواقع . وكثيراً ما كان يسلك هذا المسلك الكلاسيكيون ، ولكنهم يبررونه كل التبرير بالموقف حين يلجأون إليه . وتمثل لذلك بحالة « فيدر » فى مسرحية راسين ، حين تحلل دوافع الغيرة التى دفعها إلى التوانى عن نجدة « هيبوليت » وهى على وشك تناول السم . فمن غير المحتمل فى الواقع أن يكون لديها كل هذا الوعى فى مثل حالتها ، من خواطرها الدقيقة فى إفراط الحب بالغيرة حتى يدفع إلى بعض المحبوب ، بغضاً تخاله به غولاً يتربص بها ، ومن تجاوز الحب والبغض كقمتين متقابلتين يتلامسان ، ومن عذاب الحب الطاهر يصبح جريمة ، يتستر بها صاحبها عن الناس ، حتى يخاف أن يذرف الدمع ، فى حين يحظى الحب الآثم بالحرية والطلاقة ، مضافاً إلى كل ذلك بالضيق بالمقدور العايب المتحكم فى غير رحمه ، وما إلى ذلك من آلاف الخواطر ، ومثال آخر فى خاتمة مسرحية عطيل لشكسبير . حيث يبدو عطيل رائع البيان فى إفصاحه عن

E. Zola : Le Roman Expérimental, p. 293
Le Naturalisme au Théâtre; p. 20-21

(١) انظر :
وكذا :

دخيلة نفسه قبيل انتحاره ، وفي التعبير عن وجوه خطئه في حبه ، وقتله أثنى لؤلؤة في حياته .

ومن النقاد المحدثين من يستصوب استنطاق لسان الحال في المسرحيات ، للإفادة من النبع الثرى للغة ، وهى أخص ما يمتاز به المسرح كى تتوافر له الحياة . فينافس الخيالة والقصة ، وإلا تهدده الفناء(١). وفي مسرحيات المواقف نشهد استنطاق لسان الحال حين نرى الشخصيات فى لحظة تكوين وعيها ، ويتاح للمؤلف أن يبين حركتها الفكرية من خلال أقوالها العميقة (٢) .

على أنه لا ينبغي التسليم بهذا القول على إطلاقه . ففى الحق لا يصح الاسترسال فى آراء تجريدية ، لا يبررها الموقف ، ولا تتصل بالحركة النفسية للشخصيات عن قرب . كالحواطر الفلسفية فى الحب على لسان ريفية ، أو فى حوار إنسان عادى لا يحتمل وقوفه على مثلها ، وكاستنطاق طفل لحواطر لا تصدر عنه (٣) . فإنها تكون بمثابة انتزاع هذه الشخصيات من الواقع ، هروباً من التزام الأبعاد الحيوية ، وقضاء على الموقف الدرامى .

وعلى هذه الأسس العامة السابقة ، نتحدث فى مسألتين هامتين : المسرحيات الشعرية ومدى صلتها بالواقعية فى المسرحيات الحديثة ، مع خصائص الشعر المسرحى ، ثم مسألة العامة والفصحى عندنا فى المسرح والقصة على سواء .

وللشعر فى المسرح تاريخ أعرق من تاريخ النثر فيه ، فلم يكن يدور بخلد أرسطر فى المسرحيات تكتب نثراً . وقد وضع أرسطو للشعر المسرحى معيار المحاكاة ، ولم يعتد بالشعر الغنائى ، كما بينا فى نقد أرسطو فى الباب الأول من هذا الكتاب .

وقد قلنا - من قبل - إن الكاتب يستغل طاقات اللغة التعبيرية فى الحوار حتى فى النثر ، فللجمال فيه حدودها وإيقاعها . وفى الحق أن كل المسرحيات النثرية -

(١) انظر وولتكير : عيوب التأليف المسرحى ، ترجمة الأستاذ عبد الحليم البشلاوى ، القاهرة ١٩٦٠ ، فى مواضع متفرقة ، وبخاصة ص ٢٩٢ وما بعدها .

(٢) انظر أمثلة لما فيما قلناه فى الفكرة فى هذا الفصل .

(٣) انظر مثلاً كيف كان دور الطفلين سلبياً ، فلم يتحدثا فى مسرحية : ست شخصيات تبحث من مؤلف ، ليراندلو ، ص ٦٧٣ - ٦٧٤ من هذا الكتاب .

لدى كبار الكتاب - فى لغتها طابع شعرى فيه عمق ، وتصوير حى درامى ، وانتقاء بالغ الدقة للعبارات ، بحيث تشف عن المعنى العميق للواقع المألوف

ويلحظ بحق ت . س . إليوت أنه فى حين تزعم الواقعية أنها نفت الشعر أو كادت من المسرح ، نرى أن إبسن وتشيكوف - وهما من آباء الواقعية - يضيقان ذرعاً بالثر وحدوده . فللغتهما طابع شعرى جلى (١) . « وفيما أوردنا من قبل من عبارات لسارتر فى مسرحياته ما يدعم هذا الرأى .

وقد زاد هذا الإتجاه وضوحاً فى المذهب التعبيرى (٢) ، لأنه يحرص على وصف عالم اللاشعور وتأثيره فى الواقع . وتبع ذلك حرصه على لغة تقع « بين الحركة والفكرة » ، لوصف ما سموه : الجانب الواقعى الميتافيزيقى للشخصيات . فلم تعد وظيفة العبارة المسرحية فى الحركة والتفاعل بين الشخصيات فحسب ، بل أصبح للعبازات امتداد نفسى فسيح ، صارت به اللغة ذات سلطان بحرى ، يصل ما بين الشعور المألوف ، ومتاهات اللاشعور المستعصية ، التى بها يتحدد المصير من خلال الاضطراب والمزج بين عالمين : عالم الوعى ، واللاوعى المتحكم فى صلات الإنسان بالمتجمع والطبيعة والأشياء . وفى هذا التقسيم المزدوج يستعان بالشعر ، وبلغة الأحلام وصورها التى تتجاوز الشعر المألوف ، ولكن من خلال الموقف الدرامى (٣) .

وفى رأينا أن المسرحيات الشعرية - فى معنى الشعر التقليدى - لا تتنافى والواقعية . وها هو ذا بريشت - فى مسرحياته الحديثة - يزاوج بين النثر وقطع الشعر . على أن الشعر المسرحى يخالف فى مفهومه للشعر الغنائى . فلا بد أن تكون لغة الشعر المسرحى شفافة ، غير كثيفة ، تضىء المعنى ولا تظلمسه (٤) ويستعان به على جلاء مشاعر تراءى على هامش الموقف ، وتساعد موسيقاه على إذكاء هذه المشاعر دون أن تلاحظ . ثم إن الحركة تتمثل فيه . فلا يقف - كالشعر الغنائى - عند التعبير عن مشاعر يحدث بها الشخص نفسه ، دون تجاوب مع الشخصيات والموقف . فهو حوار يتمثل فى

(١) انظر المقالة الصغيرة لأليوت بعنوان :

(٢) S. Eliot : poetry and Drama. Faber and Faber, London, 1951

(٣) انظر ص ٥٥٠ ، ٥٤٨ - ٥٤٩ ، ٥٧٣ ، ٥٧٦ ، ٦١٩ - ٦٢١ من هذا الكتاب .

(٤) مروت أمثلة لذلك ص ٥٦٣ - ٥٦٤ ، ٥٧٢ - ٥٧٣ من هذا الكتاب .

(٤) قارن هذا بما قلناه فى مفهوم الشعر الغنائى ص ٣٤٩ - ٣٥٠ من هذا الكتاب .

عمل ، لا في صور تمثل مشاعر . وانتقل بلغته إلى عالمنا الواقعي . لا نرجع فيه بالجمهور إلى ماض غريب عنه . فلا غرابة في لغته ، ولا تعقيد في تركيبه ، ولا خطابة في لهجته ، ولا غنائية في صوره . وفي هذه الحدود يقترب الشعر من حدود النثر في الحوار المسرحي العميق ، لأن النثر في ذلك الحوار لا بد أن يكون له إيقاع ، وفيه عمق ذو طابع شعري لدى كبار الكتاب ، كما اتضح مما قلنا . ويوضح إليوت الفرق بين الشعر الدرامي ، والغنائي ، في مقالة كتبها عام ١٩٢٨ : « إذا كانت المسرحية تنزع أن تكون مسرحية شعرية - لا أن تكون إضافة الشعر إليها حلية ، ولا عن طريق تجديد آفاقها بالشعر من باب أولى - فعلينا أن نتوقع أن شاعراً درامياً مثل شكسبير ، تتحقق أروع أشعاره جمالا في أكثر مناظرة درامية . وهذا - على وجه الدقة - ما نعر عليه : فالذي يمنح المسرحية قوتها الدرامية ، هو الذي يمنحها قوتها الشعرية . فلم يخصص أحد مسرحيات شكسبير بأنها أكثر شاعرية ، في حين خصص أخرى بأنها درامية . فنفس المسرحيات هي الأغزر شاعرية ودرامية في وقت معاً ، لا بالجمع بين نوعين من أنواع النشاط ، بل بكمال التفتح لنوع واحد ووحيد من النشاط الفني (١) » .

وإذا رجعنا إلى تراثنا في المسرحيات ، وجدنا أوائل مسرحياتنا الأدبية شعرية ، وكان شوقي رائد هذا الشعر المسرحي في أدبنا . ومسرحياته يمزج فيها شوقي بين اتجاهات المذاهب الأدبية المختلفة ، من كلاسيكية ورومانتيكية ، ثم واقعية ضئيلة ، وقد استطاع شوقي أن يستنفذ طاقات اللغة الفنية في شعره - من موسيقى اللغة ومن وجوه البيان في التصوير - بما يضيف إلى قوة الموقف الدرامي . وتمثل لهذه المواضع الناجحة بالحوار الدرامي بين ابن ذريح وليلي في حيرتها بين العاطفة والواجب في مسرحية : مجنون ليلي ، وافتتاحية مسرحية : مصرع كليوباترا ، والحوار بين كليوباترا وأنطونيوس مختصراً ، وحوار أنوبيس مروض الأفاعي مع كليوباترا ، وكذلك الحوار المسرحي في موقف نكتيتاس من فرعون مصر في الفصل الأول من مسرحية قبيز ، وحوارها كذلك مع قبيز حين اعتزم غزو مصر ، وما إلى ذلك من

I. S. Eliot : Selected Essays, P. 51

(١) انظر :

وانظر كذلك لفكرة اليوت في صلة الواقعية بالشعر .

D. E. S. Maxwell : The Poetry of T.S. Eliot, London 1961, p. 181-212

صنوف الحوار التاجع الشعري . ويضيق المجال عن الاستشهاد لذلك . ومن اليسر الرجوع إليه .

والمأخذ الواضح على كثير من مناظر الحوار في مسرحيات شوقي هو الطابع الغنائي . وسبق أن شرحنا أن الشعر الغنائي غير الشعر المسرحي . وحسبنا أن نشير إلى القطع الغنائية المنبثة في مسرحياته المختلفة ، ومنها ما يتغنى به قيس في الفصل الأول والخامس من مسرحية مجنون ليلى ، ومناجاة كيلوباترا للأفاعى في آخر مسرحية مصرع كيلوباترا . ويقل في مسرحيات شوقي الشعر الخطابي ، كمناجاة أنطونيوس لروما قبيل انتحاره في مسرحية : مصرع كيلوباترا ، وتوديع أكتافوس لأنطونيوس من نفس المسرحية . ومسرحيات شوقي — على عيوبها الفنية في البناء الدرامي وضعف الإقناع بالشخصيات ، وتخلل الأحداث العارضة . . — قد أغنت اللغة الأدبية لمسرحياتنا ، بأسلوبها الشعري ، وصورها القوية ، وحوارها الدرامي في كثير من المواقف .

ونعتقد أن الشعر الجديد قد يكون أوفق للحوار الدرامي والحركة المسرحية من الشعر في قالبه التقليدي ، ولا نعرف في شعرنا الحديث سوى محاولة الأستاذ عبد الرحمن الشراقوى في مسرحية : جميلة ، وهى محاولة طريفة . ولكنها كانت دون شعر شوقي في قوة الأداء الدرامي . فقد سادتها الخطائية والغنائية ، فأضافت إلى ضعف بنائها الدرامي ، مثلاً ، في المنظر الأول من المسرحية . ينطلق عمار — في اللجنة المجتمعة لتنظيم الأحزاب من أبطال المقاومة — بكلام لا يمت بصلة إلى مجرى الحوار في الاجتماع ، فيقول :

« هل يحكم عالمنا هذا ميثاق الأمم المتحدة ،

أم أن المدفع يحكمه والطلقة تبطش بالكلمة ؟ »

فعمار هنا يخاطب متوجهاً إلى الجمهور ، لا إلى رفقاته في الموقف . على أن معنى قوله عام خطابي ، فن السداجة أن ينشد المقاومون عونا من هيثة يسيطر عليها المستعمرون سيطرة لا يجهلها الدهماء (١) .

• • •

(١) راجع كتابنا في النقد التطبيقي والمقارن فارجع إليه . ولا نريد أن نطيل في هذا هنا .

وفيا قلعنا من أمثلة واتجاهات ، تبدو لغة المسرحية المظهر المادى لكل مقاومات المسرحية وغايتها . وبها تتحقق الصلة بين المسرح والجمهور ، عن طريق تراسل المدركات الموضوعية المصورة التى تصدر عن نفسية الشخصيات فى الموقف ، فتكسب الشخصية أبعادها ، وتجسم الفكرة ، وتنقل الصورة الحوية مشبوبة .

وقد وجد اتجاه آخر معاصر أريد فيه أن تتجاوز لغة المسرح الحدود السابقة فتلعب هى نفسها دوراً فى المسرحية ، تصبح به ذات أهمية لا تقل عن الحدث نفسه فى تجسيم الموقف ، ولا تقتصر على مجرد الوساطة اللغوية فى التراسل بين الشخصيات ، بل يصبح الأشخاص مجرد حاملين للغة تشف عن الآلية والعبث ، وعن انزال الفرد فى مجتمع ضحلت فيه المعالم الإنسانية ، فانطوى الوعى الفردى على نفسه ، وقامت اللغة سداً منيعاً دون تراسل صنوف الوعى العميقة ، كى يبدو المجتمع من وراء هذا التصوير كأنه مستلب عن نفسه . وقد رفع هذا الاتجاه من قدر اللغة فى وظيفتها الدرامية ، ولكنه قضى على معناها الاجتماعى فى نفس الوقت . وهذا هو معنى تسمية هذا الاتجاه بأنه النزعة المسرحية ، المضادة للمسرح : anti-théâtre فالشخصيات المسرحية مطمورة فى الواقع من شئون الحياة اليومية ، غريقة فيها ، لا تتصل بالآخرين إلا بمقدار وعيا بذاتها ، غافلة عن معنى وجود الآخرين . قد مسخت بينها الصلات الاجتماعية ، فأصبحت المشاعر والعواطف مغلقة على نفسها ، بمثابة استغاثات الفرقى ، حين تفصل بينهم حواجز منيعة . لقد نسيت هذه الشخصيات كيف تتكلم ، لأنها نسيت كيف تفكر . ونسيت كيف تفكر لأنها لم تعد تعرف الشعور والعواطف ، فبذلك نسيت كيف توجهه ، فأصبحت مخلوقات مسيخة ، قابلة للتبادل بعضها مع بعض . فهى فراغ ملئ بالشعارات الجوفاء والعبارات المكرورة . وتنصرف هذه الشخصيات بحيث تجرى على لسانها الألفاظ هامدة ، تتساقط كالأجرام ، فتخفق فى تحقيق جوهرها المدنى ، كما تخفق لغتها فيما هدفت إليه من التجارب وتبادل المشاعر والأفكار . وهذا الإخفاق يقودنا إلى عالم الرعب . رعب الصمت المعنوى للفراغ الفسيح . فالصوت كالصمت ، لأنه يقود أخيراً إلى يأس وصمت . وفى هذا هجاء طبقى للبرجوازية المتآكلة ، وهجاء سياسى واجتماعى لعالم يتطلب جهوداً تكاد تتورد العزائم وتشل الإرادة . وتستعمل اللغة فى هذه المسرحيات استعمالاً فنياً محكماً مقصوداً بحيث يشف عن الدلالات السابقة للمتأملين . وقد بدا هذا الاتجاه ضئيلاً فى حوار تشيخوف ، ويعبر عنه بيراندولو فى مسرحية : « ست شخصيات تبحث

عن مؤلف (١) . ومن كبار الممثلين له في المسرحيات العالمية اليوم : يونسكري ، وصموئيل بيكيت ، في مسرحياتهما .

إليك - مثلاً - جزءاً من الحوار من مسرحية : « في انتظار جودو » (٢) بين شخصيتين من أدنى طبقات المجتمع ، هما « فلاديمير » و « ستراجون » :

« فلاديمير أهذا أنت مرة أخرى ؟ (ستراجون يقف دون أن يرفع رأسه يتقدم - فلاديمير) تعال أعانفك .

ستراجون : لا تلمسني .
(يتوقف فلاديمير متضايقاً . صمت) .

فلاديمير : أو تريد أن أنصرف ؟ . .
ستراجون : لا تلمسني ، لا تقل لي شيئاً ، إبق معي .

... ..

فلاديمير : لم تكن معي ومع ذلك كنت مبسوطاً . أليس عجباً ؟

ستراجون : (مغضباً) : مبسوطاً ؟

فلاديمير : (بعد تفكير) ربما لم أعر على الكلمة المطلوبة . .

ستراجون : والآن ؟

فلاديمير : (بعد تفكير) : الآن . . (مسروراً) هذا أنت . . (له أساور لا تم عن شيء) ها نحن هنا (في حزن) وهانذا من جديد . .

ستراجون : أترى أنك أقل إنبساطاً حين أكون معك ؟ وأنا أيضاً أحس أنني أحسن حين أكون وحدي .

فلاديمير : لماذا ، إذن ، العودة ؟

(١) راجع هذا الكتاب صفحات ٥٧٣ - ٥٧٤ .
(٢) راجع هذا الكتاب ص ٥٥١ - ٥٥٢ - ٥٧٩ - ٥٨٠ .
(٣) راجع هذا الكتاب ص ٥٧٩ - ٥٨٠ .

ستراجون : لا أدري .

... ..

فلاديمير : أنت أيضاً ، يجب أن تكون مبسوطاً ، في صميم نفسك ، اعترف .

ستراجون : مم أكون مسروراً ؟

فلاديمير : من العثور على .

ستراجون : أنظن ؟

فلاديمير : قل هذا حتى لو لم يكن صحيحاً .

ستراجون : ماذا على أن أقول ؟

فلاديمير : قل : أنا مبسوط .

ستراجون : أنا مبسوط .

فلاديمير : وأنا كذلك .

ستراجون : وأنا كذلك .

ستراجون : نحن في انبساط (صمت) وماذا نفعل الآن ، ونحن في انبساط ؟

فلاديمير : ننتظر جودو .

ستراجون : هذا صحيح (صمت) (١) .

ففي هذا الحوار (وقد اقتطعنا بعضه) يبين إختناق الشعور الخلقى والصلوات الإنسانية ، وسطحية الوعي ، والوجود البائس العاثر . .

وإليك مثلاً آخر من مسرحية ليونسكو (٢) :

« برنجيه (في سحب الغبار مهدداً بالاغتيال) : لا أطيق سماع أصواتهم بعد ، سأضع قطعاً في أذني . الحل الوحيد أن أقنعهم ، ولكن أقنعهم بماذا ؟ هل يمكن وضع حد لهذه التحولات ؟ هذه هي المسألة . وهل من أمل في ردهم ؟ ينبغي أن يكون هذا

(١) انظر : En attendant Godot, acte II : Samuel Beckett,

(٢) هي مسرحية الحرثيت . Rhinoceros ، المنظر الأخير .

عملاً يقوم به هرقل (الإله) يتجاوز طاقتي . وعلى أية حال ، لكي تقنعهم عليك أن تتحدث إليهم ، ولكي أتحدث إليهم ، على أن أتعلم ، أو عليهم أن يتعلموا - لغتي ، ولكن أي لغة أتكلم ؟ ما لغتي ؟ أو أتكلم الفرنسية ؟ نعم ، لا بد أنها الفرنسية . ولكن ما الفرنسية ؟ يمكن أن أسميها كذلك إذا أردت ، ولا يمكن لأي إنسان أن يقول إنها ليست فرنسية . وأنا الإنسان الوحيد الذي يتكلمها . ماذا أقول ؟ أو أفهم أنا ما أقول ؟ أو أفهم ؟ (١) .

والمعنى الدرامي لمثل هذا الحوار أن اللغة ليست مرتبطة بإدراكات ومعان إنسانية موحدة ، فهي عاجزة عن قطع الصمت المطبق المروع السائد بين الوجدانات . وبذلك تصبح اللغة ذات زمزية درامية فريدة . في نعي الوعي الاجتماعي ويتطلب استخدام هذه اللغة مقدرة فنية كبيرة دعائها تصوير فلسفي محكم . فالفرق شاسع - كما سبق أن قلنا - بين تصوير سطحية الوعي تصويراً فنياً محكماً . وبين سطحية التصوير ، بين الإحياء بالتفاهة التي تكشف عن مأساة الوعي وبين تفاهة الإحياء . ولهذا نرى أن متابعة هذه التيارات الجديدة أصعب منالاً على الكاتب ، كما أنها تتطلب جمهوراً مرهف الحس ، عميق الإدراك .

بقي لنا أن نختم بحثنا بالحديث في مسألة تخص المسرحية كما تخص القصة . وقد كثر فيها الجدل بين كتابنا ونقادنا ، وأسهمنا فيه ، ونوجز فيها رأينا هنا :

وهذه المسألة هي لغة الحوار : أيكون بالفصحى أم بالعامية ! وهي مسألة محلية ، كان السبب المباشر في إثارتها الفرق الشاسع بين الفصحى والعامية في لغتنا . مما نكاد ننفرده في الآداب العالمية ، مع الضعف المطبق في الفصحى لدى الجمهور . ومن ثم وضعت المسألة وضعاً خاطئاً في نظرنا ، على أساس الواقع ومسايرته ، لا على أساس مطالب الأدب ، وما ينبغي أن يكون من أجل النهضة بالأجناس الأدبية .

ففي الحق لا صراع بين الفصحى والعامية . فلن شاء من الكتاب أن يختار جمهوره . وفي الأمم جميعاً - منذ القديم - يعيش الأدب الفصيح مع الأدب الشعبي عيشة سلمية . فلا ينبغي بحال أن نفاضل بين الفصحى والعامية لنحتم إحداها

دون الأخرى ، بل يجب أن نترك لكل منهما مجاله الطبيعي ليسير فيه ما شاء ، شأن الآداب الكرى .

ونسلم سلفاً بأن اللهجات المحلية ، لدينا ، ولدى الأمم الأخرى - على الرغم من التقارب بين اللهجات المحلية ولغة الأدب في تلك الأمم أكثر مما هي الحال عندنا - أروج استخداماً في شئون الحياة اليومية ، ولها من هذه الناحية حيوتها الخاصة الموضعية في التصوير ، ولها قرائن استعمال في الشئون العادية المكرورة تكسبها أنواعاً من الدلالات الواقعية الدقيقة التي قد تقصر عنها لغة العلم والأدب . ويكاد يكون لكل حي من أحياء المدينة ، وكل قرية ، بل لكل أسرة ، ألفاظ حية اكتسبت بقرائن العيش مدلولات لا يتذوقها سوى أهلها ، أو يحتاج في معرفتها إلى شرح طويل . وهذا ما يسمى : خاصة الإضممار اللغوية . يقول سارتر ، متحدثاً عن اللغة الفرنسية (طبعاً) : « ولو أن قرصاً من أقراص الحاكي ردد علينا - بدون شرح - الأحاديث التي تجرى يومياً في قرية نائية ، مثل : بروفين ، أو : أنجوليم ، فلن نفهم منه شيئاً ، إذ لا توجد القرائن من الذكريات المشتركة ، والإدراك المشترك . وبالاختصار : لا يوجد العالم الذي يعلم كل من المتحادثين أنه ماثل في ذهن الآخر » . فالفرق بين لغتنا العامية والفصحى له ما يناظره أو يقرب منه في الأمم الأخرى ذات الآداب العريقة . ولم يدر بخلد واحد من نقادهم وكتابهم أن يفرض هذه اللهجات فرضاً ، بدلا من الفصحى ، أو يجعل إحداها في صراع مع الأخرى لتستبدل بها ، بل تركوا الأدب الشعبي (الفولكلور) يسير مع الأدب الفصيح ، دون صراع كل منهما مع الآخر على البقاء ، كما يخطر لكثير من كتابنا

فالذي نعارضه كل المعارضة هو أن نحكم على الفصحى - من حيث هي - بأنها تعجز عن أن تسهم في هذا المجال ، تعلقاً بأن العامية ثرية بقرائن ألفاظها الحية في الاستعمال ، أو مراعاة لواقع الحال في حديث الشخصيات التي تتكلم العامية ، وينطقها الكاتب اللغة الفصيحة مما يسمونه : واقعية الأداء . ذلك أن الفرق شاسع بين معنى الواقعية الفنية وواقعية اللغة . والخلط بينهما لا يصدر إلا عن قصور شنيع في فهم الواقعية . فالواقعية يقصد بها واقعية النفس البشرية ، وواقعية الحياة والجمتمع . والكاتب لا يستنطق لسان المقال ، بل لسان الحال . ولا بد في عالم الأدب من الاختيار والتعمق ، لا الاختصار على نقل الواقع . وقد بينا من قبل رأى الواقعيين في لغة

الأداء الفنى ، كما رأينا أمثلة من أدبهم ، وعرفنا كيف يجهد كثير منهم استعمال الشعر نفسه فى المسرحيات الواقعية (١) .

وعندنا أن الذين يغالون فى الاهتمام بعبارات الواقع العامى - اعتداداً بحيويتها - مخطئون . ذلك أن المسرحية بكل أجناسها ، حتى الملهاة ، تعتمد أولاً على الموقف ، لا على عبارات المهاترة ، والتلاعب بالألفاظ والتناوب بالألقاب ، توهماً أنها الواقعية . ونذكر القارئ بما أوردناه فى نقد أرسطو - وهو أقدم نقاد العالم - من أن خير الملاحى ما لا يعتمد على عبارات الإقذاع والسخرية ، بل على الموقف الذى تكون فيه الإيعازات والتلميحات أكثر إيهاجاً . ويفضل أرسطو - فى الملهاة - السخرية التى يرمى قائلها من ورأها لمعنى عام على الدعاية التى يقصد بها التسلية (٢) . ولن نحسر المسرحية كثيراً إذا تعذر نقل بعض العبارات ذات الخصائص الموضوعية فى العامية إلى لغة الحوار بالفصحى ، ولكنها نحسر كل شىء بضعف الموقف ، ومجافاة الواقع فى الموقف .

على أن فى التسليم بعجز اللغة العربية عن الإسهام فى إنتاج الأدب القصصى أو المسرحى تخلفاً ينال من الرقى فنياً بهذين الجنسين الأدبيين ، فضلاً عما يبناه من قبل من التحكم المجافى للمنطق فى القول بأن اللغة العربية تعجز عما تم فى اللغات الأدبية العالمية . ذلك أن القصص والمسرحيات العالمية - لو كانت قد ظلت تكتب بلهجات محلية فى الآداب العالمية - لما ارتقت ، ولما تعاونت الآداب العالمية والنقد العالمى على النهوض بها ، وعلى إبدال التأثير والتأثر العالميين فى مجالاتها ، مما كان سبب نموها ونضجها ، ومساعدتها على تأدية رسالتها الإنسانية والاجتماعية . وهذا أمر واضح كل الوضوح لا يحتاج إلى الإفاضة فيه .

على أنه لا نزاع فى أن اللغة الفصحى أقدر وأثرى فى تنويع الدلالات وتعميقها من اللغة العامية المحدودة فى مفرداتها ، والمتصلة بالوقائع والمحسات ، فى حين تعجز عن المعانى العالية والأفكار والخواطر والمشاعر الدقيقة . وفى سبيل ذلك لا يصح أن نراعى التيسير على عامة الجمهور ، بل يجب أن نرقى بإمكانياته ، وبخاصة فى أدبنا ،

(١) مثل ت . س . اليوت ، انظر ص ٣٤٨ - ٣٤٩ من هذا الكتاب .

(٢) راجع هذا الكتاب ص ٨٢ .

الذى لم يتجاوز كثيراً مرحلة النشوء والطفولة فى الأدب الموضوعى ، أدب المسرحيات والقصص . فنحن فى أشد الحاجة إلى تزويد الفصحى فى هذه المجالات ، كى يصبح أدبها موضوع دراسة ، ولئلا نحرم الجمهور تغذية فكره وإمكانياته الفنية فيما تقصر فيه العامة . هذا ، وإذا لم نلاحظ هذه الفروق بين عالم الفن وعالم الواقع كأن فى ذلك القضاء عليهما كليهما . يقول فكتور هوجو معرفاً المسرح : « ليس المسرح بلد الواقع ، ففيه أشجار من ورق مقوى ، وقصور من نسيج ، وسما من أسمال ، وقطع ماس من الزجاج ، وذهب من صفائح ، وجواهر زائفة بالخصاب ، وخلود عليها بهرج الزينة ، وشمس تبرز من تحت الأرض ، ولكنه بلد الحقيقة : ففيه قلوب إنسانية على المشهد ، وقلوب إنسانية خلف المسرح ، وقلوب إنسانية أمام العرض » .

والخطر الفنى الحقيقى هو - فيما نرى - مجافاة المسرحية أو القصة للغة الواقع فى المضمون والموقف ، لا فى لغة الأداء . فلا ضير أن يحاور صبي أو عاى باللغة العربية - على ألا يكون فيها تكلف أو فيهة - ولكن الضرر كل الضرر أن يجرى الكاتب على لسان صبي أو عاى آراء فلسفية أو أفكاراً اجتماعية ، أو صوراً عميقة لا يبررها الواقع ، ولا تتصل بالموقف كما سبق أن بينا ذلك ، ومثلنا له .

على أنه لا ينبغي أن نغفل عن حقيقة أخرى لها خطورتها هنا ، وهى أن إيراد بعض الألفاظ العامة أو الأجنبية فى التراكيب الفصيحة لا ينال من اللغة الفصحى ، ولا يجعل منها لغة عامة أو أجنبية . فالألفاظ المفردة لا تخلق اللغة ولا تميزها . ذلك أن خاصة اللغة تتمثل فى تراكيبها ، وما يتصل بالتراكيب من دلالات موضوعية أو جمالية . وعلى حسب ذلك تصنف اللغات فى علم اللغة العام . فالإنجليزية - مثلاً - لغة سكسونية ، وليست لاتينية ، على الرغم من أن أكثر ألفاظها فرنسية أو لاتينية الأصل . اللغة الفارسية لغة هندية أوروبية ، مع أن أكثر ألفاظها غربية . وقد أفادت لغتنا الفصحى من مفردات اللغات الأخرى فى القديم ، وبخاصة الفارسية ، فأخذت عنها كثيراً من مفرداتها ، وأدخلتها فى تراكيبها ، فصارت المفردات معربة . وبعض هذه الألفاظ المعربة الأصل فى القرآن الكريم .

وتغيب هذه الحقيقة عن دعاة اللغة الوسطى من نقادنا وكتابنا ، يقصدون اللغة التى تكتب على حسب الإملاء الفصحى بمفردات تتفق فيها العامة والعربية ، لينطقها من يشاء بالعامة أو العربية . ولا بد لهم فى هذه الحال من إغفال الدلالات الجمالية

للتراكيب . ذلك أن تراكيب اللغة الفصيحة مرنة ، بسبب وجود الإعراب فيها . شأنها في ذلك شأن اللاتينية . وفي هذه المرونة تتمثل أكثر الخصائص الجمالية ، وكثير من الدلالات الوضعية ، على حين فقدت العامية هذه المرونة بإسقاط الإعراب ، فأصبح لكل لفظ وضعه في الجملة لا يتعداه ، شأنها في ذلك شأن الإنجليزية والفرنسية بعامية . فمراعاة التوفيق بين العامية والفصحى في المفردات يقتضى مراعاة التراكيب العامية ، لتستطاع قراءتها بالعربية والعامية على سواء . وينتج عن ذلك إضعاف اللغة العربية في أخص خصائصها ، دون إغناء للعامية في شيء . ومن اليسير تتبع الشواهد الكثيرة على ذلك في الأعمال الأدبية التي قصد أصحابها إلى كتابتها بتلك اللغة الوسط (١) . وقد دلت التجربة العملية أنها تقرأ بالعامية لا بالعربية .

وسبيلنا التي ندعو إليها من شأنها أن تفسح المجال الأرحب للقصة والمسرحية ، فلا تحرمهما ميدان الفصحى ، حتى يتاح لهما جمهور أكبر ، ويتسع مجالهما الفني ويعمق ، كي يؤديا رسالتهما الفنية والقومية ، كعهدنا بالقصص والمسرحيات في الآداب العالمية .

(١) من هؤلاء الأستاذ توفيق الحكيم ، ومن عباراته مثلاً في مسرحية الصفقة : لا بد أمر على الأسماء كلها . . . وأنا سبق نهبت عليكم إذا تخلف واحد منكم عن الدفع ، الصفقة تبطل . . . حصل وسبق قلت لنا . . . ، ولا تخفى ركافة العبارات وعاميتها

خاتمة البحث

وضح من مطافنا الطويل ، في ثنايا العصور ، كيف تعاون رجال الفكر في مختلف الآداب على إقامة هذا الصرح الشامخ من النقد ، فالتفت فيه التيارات الفكرية العالمية ، وتأزرت جميعها للنهوض بالآداب القومية ، منذ أقدم العصور حتى اليوم . ولم يكن النقد العربي في عصور نهضته قديماً وحديثاً بمعزل من هذه التيارات .

وقد رأينا أفلاطون - في المواضيع المختلفة التي درسنا فيها آراءه في هذا الكتاب - رائداً لتلميذه العبقري « أرسطو » في النقد الأدبي ، في عالم المثل الذي فرضه في نظريته في المحاكاة ، وفي فلسفته في الجمال ، وفي غايته الاجتماعية الخلقية من الشعر ، وفي بيانه لأسس الخطابة الفنية ، وفي إشاداته بالعاطفة ، ومذهبه في الإلهام لدى الشعراء ... وقد تأثر أفلاطون بأستاذه سقراط ، وتأثر كلاهما بالسوفسطائيين تأثراً عكسياً . لأنهما قاوما السوفسطائيين في مغالطتهم ، كما قاوما أرسطو ، على الرغم من أنهم - ثلاثهم - أفادوا من بحوث هؤلاء السوفسطائيين في اللغة والخطابة .

وانتهى إلى أرسطو هذا الميراث الفكري . فظهرت عبقريته أيما ظهور في استثماره وفي اتباعه له في بعض المواضيع ومخالفته له في المواضيع الأخرى . فلم يعتد ، في نقده ، بالعالم الميتافيزيقي ، وقد فهم المحاكاة فهماً جديداً سما فيه بمكانة الشعر ، وبين أنه أعظم فلسفة من التاريخ في وظيفته الاجتماعية . وكانت نظريته في الصنعة مخالفة لدعوة أستاذه « أفلاطون » في الإلهام ، فأوضح - في كتابه : « فن الشعر - الأسس الفنية العامة للشعر الموضوعي في المسرحيات والملاحم . وجعل وظيفتها الاجتماعية رهينة باتقان نواحيها الفنية . وكان له سبق في الكشف عن الوحدة العضوية في المسرحية والملحمة . وعن أثر المضمون الاجتماعي في التطهير ، ثم ساق بعد ذلك نظرائه الصائبة الدقيقة في الصياغة الفنية والأسلوب . وقد أورد أكثر هذه النظرات في كتابه ؟ الخطابة . الذي عرضنا خلاصة وافية له . وكان بذلك أبا للنقد الأدبي المنهجي في العالم كله . كما كان أفلاطون الرائد الأول لعلم الجمال وفلسفته كذلك بينا أن أوروبا - حتى عصر النهضة - قد عرفت في نقدها الأدبي كتاب الخطابة لأرسطو ، وتأثرت به أبليغ التأثير ، على حين ظل كتابه : « فن الشعر » مجهولاً أو يكاد طول العصور الوسطى في أوروبا ، فلم تعرفه تلك العصور إلا من الترجمة العربية.

ولهذا كان تأثير أرسطو في عصور أوروبا الوسطى وفي النقد العربي متشابهاً بعض التشابه .

وقد ظهر من ثانياً دراستنا للنقد العربي أن أفلاطون قد أثر في الآراء الفلسفية التي تذكرها مؤرخو الحياة العاطفية من العرب كابن أبي داود صاحب كتاب : « الزهرة » . ومن تأثروا به من المؤرخين الآخرين - ثم أثر أفلاطون كذلك في إدراك الجمال وفلسفته لدى كتاب الصوفية وشعرائهم . وفي القصص ذات القضايا الصوفية . كقصة « حي ابن يقظان » . وهذه الاتجاهات الفلسفية الخطيرة في النقد الأدبي لم تحظ - بعد - بالعناية الكافية من دارسي النقد العربي . وقد أوجزنا فيها القول في حديثنا في الغزل العذري والصوفي . ثم في حديثنا في مكانه القصة في الأدب العربي قبل العصر الحديث .

وقد شرحنا - في قضايا النقد العامة - كيف عرف العرب أرسطو ، ثم كيف تأثروا به منذ ابن المعتز والجاحظ ، ورجعنا كثيراً من آراء قادمهم إلى مصادرهما منه ، مبينين مبلغ فهمهم إياه ، وأسباب قصورهم في هذا الفهم ، وبخاصة في نظرياته العامة في الشعر ، وفي الوحدة العضوية ، وفي التطهير والمحاكاة .

وقد وضح - من خلال دراستنا للنقد العربي - أصالة النقد العربي ، وتأثره في الوقت نفسه بنقد أفلاطون وأرسطو . ثم نواحي قصوره مع ذلك عن نقد أرسطو ، ثم عن النقد الحديث .

وفي الحق حرص نقاد العرب كل الحرص على الإفادة من جهد المعلم الأول في الأدب وفلسفته منذ عرفوه ، كما حرصوا على الإفادة كذلك من أستاذه أفلاطون ، وأفادوا منهما في النقد الأدبي على نحو ما أفادوا منهما ومن فلاسفة اليونان عامة في الفلسفة الإسلامية .

وقد توافر لأسلافنا من رحابة الصدر وسعة الأفق ما به رجعوا إلى ما انتهى إليهم من المدينيات ، فعكفوا على دراسته ، وحاولوا النفوذ في أسرارها ، وإحياء ما رأوه نافعا فيه . وكان للنقد الأدبي حظ كبير فيما قاموا به من جهد في هذا السبيل :

وقد شرحنا الأسباب التي من أجلها أفاد نقاد العرب من كتاب الخطابة لأرسطو أكثر مما أفادوا من كتاب فن الشعر ، على نقيض ما أفاد النقد العالمى الذى تأثر أبلى تأثر بفن الشعر دون الخطابة .

وقد بذل نقاد العرب الأول جهداً كبيراً فى دراستهم للتعبير الأدبى وخصائصه الفنية ، فى الكلمة ، والجمله ، والصورة الأدبية ، مع بيان وجوه المحسنات البلاغية وبخاصة فى التعبيرات المجازية . وكانت أصالة عبد القاهر الجرجاني أظهر من سواه فى نظريته فى « النظم » ، وقد مس فيها نواحي جمالية ، التقى فيها مع بعض علماء الجمال فى العصر الحديث ، وانتبه إلى دقائق فى طبيعة اللغة وصلتها بالتفكير ، وفى صلة الصياغة بالفكرة ، وفى قيمة المحسنات ، وصلتها بعلاقات الألفاظ فى التركيب ، وتأزر الجمل فى بناء الصورة الأدبية . وكان فى كل ذلك فيلسوفاً من فلاسفة النقد . وتجلت فى فلسفته أصالة على الرغم من إفادته من أرسطو عن فهم وبصيرة ، كما شرحنا فى مواضع كثيرة من هذه الدراسة . ومن هذا الشرح يتضح أن عبد القاهر الجرجاني لا يقوم له نظير فى نقدنا العربى القديم كله .

وقد بذل قدامة بن جعفر جهداً فى دراسة الأجناس الأدبية ، وقلده كثير من نقاد العرب ، وحاولوا فى منهجهم أن ينظروا إلى العمل الأدبى بوصفه كلا يستلزم — من حيث موضوعه وطبيعته — قواعد فنية خاصة به :

وظهر من دراستنا أن جهد قدامة ومن نحاه نحوه كان ضئيلاً هزيل القيمة إذا قسناه بنقد أرسطو فى القديم ، على الرغم من تأثير قدامة به على قدر فهمه إياه ، وقد كان فهماً قاصراً كما بينا ذلك فى مواضعه من دراستنا :

وكان لقصور النقد العربى القديم — فى فهم وحدة العمل الأدبى — آثار خطيرة : فهو السبب الأول — فيما نرى — فى خلو هذا النقد من فلسفة ذات وحدة متكاملة ، ومن مذاهب أدبية خاصة بطبيعة النتاج الأدبى ومضمونه العام ووحدته وصلته بجمهور القراء وأثره فيهم ، على نحو ما رأينا فى نظريات أرسطو وأفلاطون ، ثم على نحو ما جرت عليه الآداب الغربية منذ عصر النهضة حتى اليوم ، كما شرحنا فى الباب الثالث من هذا الكتاب :

وكان لهذه المذاهب والتيارات الفكرية أكبر الفضل في النهوض بتلك الآداب ، وفي الصلة بينها وبين الحركة الفكرية السائدة في العصر ومطالب الجمهور في ذلك العصر في وقت معاً ، كما كشفنا عنه في دراستنا في النقد الحديث وفي بيان الاتجاهات العالمية في النقد بعد أرسطو .

وقعد ذلك بنقاد العرب القدامى عن تضج الوعي الفني في التجديد ، فطمر مفهوم هذا التجديد ، عندهم ، حول مدرسة البديعيين وعمود الشعر ، ثم محاذاة الأقدمين في القصائد كما فعل أبو نواس ومن لف لفه مثلاً . وانصرف هم هؤلاء المجددين إلى المعاني الجزئية يوازنون فيها بين القدامى والمحدثين ، ويتعصبون لؤلاء أو أولئك لصور جزئية ، ومعان مفردة ، ويتحملون أحياناً في تصيد السرقات ، ويعقلون في دراستها تعقيداً ليست له فائدة يعتد بها في أصالة الكاتب أو في التجديد الصحيح ، ولهذا أغفلوا في تقديم أجناساً أدبية كان يمكن أن يكون لها خطر في التجديد والنهوض بالأدب ومسائره حاجات المجتمع : مثل النقد القصصي ، والقصة على لسان الحيوان ، والمقامة .

ثم سيطر التقليد عليهم ، فكان جهد المحدثين في نظرهم إما تقليد الأقدمين أو محاذاتهم . وإن الدارس ليلحظ فرق ما بين أرسطو وقدامة مثلاً في هذه الناحية . فقد رأينا كيف أدرك أرسطو طبيعة العمل الفني في جنسى المسرحية والملمحة ، ونقد - بناء على هذا الإدراك - كبار شعراء اليونان ، كهوميروس وسوفوكليس ويوربيدس . . . على حين يتخذ قدامة - ومن سار على نهجه من نقاد العرب - ما انتهى إليهم من شعر القدماء مثلاً لقواعدهم العامة التي ساقوها الأجناس الأدبية التقليدية ، ولم يتعد تقديم - في هذا الميدان - المعاني الجزئية ، وقد رأينا كيف كانوا يخطئون أحياناً في فهمها وتقديرها ، ثم لم يبالوا في سبيل هذا التقليد بأصالة الكاتب ، حتى صارت السرقة عند بعضهم فناً تلقن أصوله .

وتكاد ترجع مقاييس النقد - عند نقاد العرب بعامة - إلى تقليد الأقدمين أو محاذاتهم ، وإلى الرجوع إلى العرف اللغوي في المعاني الجزئية وإلى الذوق الأدبي الذي يعوزه التجديد في كثير من الأحيان ، ثم إلى الإبداع والإغراب مما لا يبالون فيه بالموقف وحقيقته .

ولا نقصد بذلك أن نقلل من قيمة هذا النقد في حينه ، فقيمه تاريخية ، إذ أنه يشرح آراء الصفوة من قراء تلك العصور فيما ازدهر لديهم من أدب ، ويكشف عن النواحي الفنية المحضة في التعبير عن المعاني الجزئية . وقد خطا عبد القاهر خطوة كبيرة في هذه السبل حين عرض للجمل وتأزرها في تكوين الصورة الأدبية ، وكشف عن قيمة الجمال اللغوي في العلاقات بين الألفاظ .

على أنه ينبغي أن نذكر بأننا لا ننال بذلك من الأدب العربي ، لأننا لا ندرس سوى النقد العربي وتاريخه وقيمه في النقد العالمي قديمه وحديثه ، لا نريد سوى البحث فيما يكمله وينهض به ليسايره النقد العالمي الحديث ، كما ذكرنا في مقدمتنا لهذه الدراسة ، وقد قلنا إننا لا ندرس هنا الأدب العربي ، وقد أشرنا إلى أن هذا الأدب قد استجاب لكثير من مطالب المجتمع وحاجاته في مختلف العصور ، ثم إن النقد الحديث يكشف عن قيمة الأدب العربي القديم ونفائسه خيراً مما نستطيع كشفه بالنقد القديم .

وقد بينا أن النقد العذري [والنقد الفلسفي الصوفي قد سما فيهما نقاد العرب إلى قيم إنسانية ، ومعان فلسفية ، كانت صورة صادقة لأدب العرب العاطفي والفلسفي معاً ، مما كشفناه وشرحنا أهميته ، ولم يفتن إليه المؤرخون للنقد العربي من قبل .

وقد أثر أرسطو وأفلاطون كلاهما أثراً كبيراً في الآداب الأوروبية منذ عصر النهضة . وقد رجع كتاب تلك الآداب - في عصر النهضة - إلى نصوص الأدب اليوناني ، وفهموا في ضوءها نقد أرسطو وأفلاطون ، وكان هذا الفهم من أهم أسباب النهضة الأوروبية وآدابها منذ القرن الخامس عشر .

وكانت هذه النهضة ، لحينها ، ثورة على ما ساد العصور الوسطى من قيم ونظم فنية واجتماعية . وما لبثت هذه الثورة أن أسفرت عن الاستقرار الكلاسيكي . وفي الكلاسيكية وضع تأثير أرسطو أكثر من تأثير أفلاطون ، فكان أرسطو رائد الكلاسيكيين في قواعدهم الفنية وأجناسهم الأدبية ، عن فهم صحيح أو تأويل لنصوصه . وحين قامت الثورة الرومانتيكية تأثرت أبلغ تأثر بفلسفة أفلاطون وبالفلسفة العاطفية عامة ، وضعف في عهدها تأثير أرسطو ، وهذا السبب في تشابه الأدب الرومانتيكي

مع أدب العرب العاطفي والأدب الصوفي الإسلامي في مواضيع كثيرة ، لتأثرهما كليهما بأفلاطون .

وفي الرومانتيكية ظهرت بذور المذاهب الأدبية التي تلتها من واقعية ورمزية وسيرالية ووجودية وتعبيرية وما إليها من مدارس النقد الحديثة التي تحدثنا فيها جميعاً وكذا مذاهب جماعة الفن للفن .

ومنذ النصف الثاني من القرن التاسع عشر تأثر الأدب العربي الحديث بهذه المذاهب جميعاً وبما أثمرته من أدب وقد أتيح لنا أن نبين كيف تأثرنا في الأدب القصصي بالكلاسيكية أولاً ، ثم بالرومانتيكية في ثورتها العاطفية والميتافيزيقية ، ثم بدأنا نتأثر بالواقعية الاشتراكية .

وأما في النقد ، فقد بدأنا نتأثر بهذه الاتجاهات وما تشعب عنها منذ أوائل هذا القرن . وقد رأينا كيف اتسعت نظرة النقاد عندنا في فهم وحدة العمل الأدبي . ثم رأينا الاتجاهات والآراء الفنية الكثيرة التي سرت إلى نقدنا للأدب القصصي ، وكيف نضج وعي النقاد في إدراكها وفي هداية الكتاب على ضوءها ، ورأينا كذلك مبلغ تأثرنا بالرمزية في الإيحاء والصياغة الفنية في الشعر . وكان من ثمرة ذلك أن نهض الأدب الموضوعي - أدب القصص والمسرحيات - فأخذ يقوم - عن وعي - بدوره النفسي والاجتماعي ، متمشياً في نواحيه الفنية مع أحدث الاتجاهات العالمية . وكذلك نهض الشعر ، ففهم النقاد ، كما فهم الشعراء ، معنى التجربة الشعرية ووحدة القصيدة العضوية ، وحاولوا التعمق في سبر الأغوار النفسية ، وقضوا بذلك على شعر المناسبات أو كادوا ، وقد عطينا بشرح الاتجاهات الحديثة والمذاهب الأدبية والتيارات الفنية العالمية في القصة والمسرحية ، مع بيان مكانة أدبنا العربي من هذه الاتجاهات ومبلغ إفادته منها .

وقد تعرض نقاد العرب - كما تعرض النقاد العالميون - لمسائل مشتركة في النقد الجمالي العام وفي نقد الصياغة الفنية . وقد عقبنا على هذه الآراء . ويضيق مقام هذه الخاتمة عن سردها جميعاً ، ونكتفي بالإشارة إليها ، إلا أننا نخص منها مسألتين : صدق الكاتب ، واللفظ والمعنى أو المضمون والشكل .

وفى النقد العربى القديم سار أكثر نقاد الغرب على إعفاء الشاعر من الصدق ،
يقصدون بذلك قصر كفايته ومقياس براعته عن قدرته على الصياغة : لا يحفلون
فى ذلك بالتجربة الأدبية . ولم تكن لهم من وراء ذلك فلسفة خاصة . ولكنها نواحي
الصياغة وما يخص ما سموه : الإبداع والإغراب . وخالفهم فى ذلك نقاد الأدب
العالميون من محدثين وقدماء ، كما خالفهم نقادنا المحدثون .

وموجز ما يستنتج مما قلناه فى الصدق ، فى غير موضع ، أن صدق الكاتب
— قاصداً كان أو شاعراً — غير الصدق فى معناه الخلقى المعروف . وهو حكاية الواقع
كما وقع . فالكاتب والشاعر لابد لهما فى الفن من الاختيار بين الأحداث فى القصص
والمسرحيات ، وبين الخواطر فى التجربة الشعرية فالقاص — حتى لو كان موضوع
قصته أو مسرحيته تاريخياً — لا يحكى ما حدث كما حدث ، بل لابد له من التبرير
والاقتناع والاختصار على النواحي العامة غير الفردية المحضة ، بحيث يحكى ما يمكن
أن يقع لا ما وقع ، وبحيث يؤيد قضيته من وراء ذلك ، وهذه القضية هى مدار الجأته
ودعوته . والشاعر كذلك لا ينقل فى تجربته المعانى الفردية المحضة . وذلك أن الكاتب
والشاعر كلاهما لا يكتب لنفسه ، إذ لا عزلة فى الفن ، كما شرحنا فى هذا الكتاب ،
حتى لدى من كانوا يزعمون أنهم فى « برجهم العاجى » . فإذا لجأ كاتب إلى البوح
بخواطر فردية محضة ، مثل « جان جاك روسو » مثلاً ، فإن هذه النزعة عنده تستند
إلى وعى اجتماعى خاص ، وثورة على تقاليد يريد أن يمحوها بهذه الاعترافات . فهى
أسرار فردية ولكنها ثورية اجتماعية فى عاقبة أمرها ، ثم إن صدق الكاتب يتجلى فى
تصويره لما حوله تصويراً إنسانياً عاماً على ما نحو ما سبق ، فالتجربة — فى جوهرها —
صورة لفكر الكاتب ومثله ، لا لواقعه . على أن صدق الكاتب يستلزم أصالته فى
التعبير ، وهذه ناحية فنية محضة ، فلو أن كاتباً أو شاعراً عبر عما فى نفسه ، ولكن من
خلال صور تقليدية وتعبيرات مأثورة ، لما كان ذلك مرآة لصدقه وتجربته من الناحية
الفنية ، فالمراد من الكاتب والشاعر تصوير حقيقة أصيلة ، لا تتفق فى نواحيها الفنية مع
صور أخرى . وهذه ناحية جمالية تستلزم القدرة الفنية .

والصدق الفنى بعد ذلك يستلزم إيماناً بالتجربة فى معانيها الإنسانية ، كما يراها
الكاتب . وهو يتلاقى ، فى هذا المعنى . مع الصدق الخلقى غير التقليدى ، ولكن صدق

الفنان جوهرى لتقدم الفن نفسه أولاً . وهذا هو القاسم المشترك بين نقاد الأدب المحدثين جميعاً ، كما ظهر ذلك من ثنايا دراستنا لهذه القضية في هذا الكتاب .

وقد رأينا كيف يلتقى الوعى الجمالى مع الوعى الخلقى فى مواطن كثيرة ، حتى عند دعاة الفن للفن ، فى دراستنا للقيم الجمالية العامة وصددها فى الفن وفى الأثر الأدبى ، على أن تجربة الشاعر فى جوهرها ذاتية ، أى غير موضوعية . فهو يحتفظ فيها بحرية تجاه الحقائق الاجتماعية والقيم الخلقية السائدة ، وغايته سير الأغوار النفسية بوسائل الإيحاء الفنية ، على حين يعتمد الصدق — فى المسرحية والقصة — على الموضوعية ، وهذه تستلزم التبرير والإقناع من الناحية الفنية . ونتيجة لذلك لابد من تصوير الوعى الفردى فى ظل الوعى الاجتماعى . ولذلك اختلفت نظريات المذاهب الحديثة الكبرى فى التزام الشاعر . فرأى ضرورة هذا الالتزام الواقعيون الاشتراكيون ، وخالفهم الوجوديون ، على حين اتفقوا معاً على التزام القاص ، كما شرحنا فى الفصل الثانى من الباب الثالث .

ولهذا أصبحت القصة الحديثة مجالاً لمجهود ذهنى اجتماعى ، مصور فى قالب النفسى الذى بينا خصائصه ، وصارت القصة المسفة — التى تمثل الوعى الفردى المعزول — مريبة فى الآداب العالمية جميعاً (١) .

وقد شرحنا صلات العمل الفنى بالمجتمع ، والتأثر المتبادل بين النواحي الفنية والحالات الاجتماعية . وبيننا أن للمضمون الفنى دلالة اجتماعية من نوع ما . حتى عند دعاة الفن للفن .

على أن الاتجاه العام فى النقد الحديث يرمى إلى التزام الكاتب القصصى ، أو التزام الكاتب والشاعر على سواء ، فى معنى الإلزام الذى وضحه فى ثنايا هذه الدراسة .

فقيمة الصور الأدبية وجمالها فى أن تحيا مدلولاتها ، وليست قيمتها فى التسلية ، أو فى أن تظل طافية فى رموس أصحابها .

(١) انظر أيضاً :

ولا معنى لقيم جمالية إذا لم يظهر من ورائها التزام اجتماعي أو خلقى أو ميتافيزيقي في صورة من الصورة تهدف إلى المشاركة في قضايا الإنسان ومشكلاته . وأصبحت القضية الإنسانية التي تشغل جل النقاد والكتاب العالميين هي : كيف يتم الوثام بين الإنسان وفكره ، فقد اتسعت الهوة بين التقدم العلمي وتخلف الوعي الإنساني ، بين الخلق والحياة ، بين السيطرة على العالم ويؤس الإنسان فيه ، فكان صراع اصطحب بأزمة في القيم الإنسانية . ومن أجله ساور هؤلاء من « القلق » ما لم يساور أسلافهم ، حتى صار هذا « القلق » محور أكثر النتاج الأدبي والفلسفي ، يتساءل فيه حملة الأقلام — في صدق — عما إذا كان من المستطاع أن تصير الأرض طيبة المقام بجهد الإنسانية وإرادة الإنسان .

وانصرف بعض هؤلاء إلى تصوير مثل منشودة في خلق إيجابي ، ولكن شغل أكثرهم بتصوير ما يروعهم من شر عميق الأصول ، لا يقصدون بذلك سوى تحديد معنى الإنسانية بالقضاء على هذا الشر عن طريق تصويره ، وهذه الناحية السلبية لا بد أن تسبق الإيجابية . وعلى ما في نفوسهم من مرارة القلق ، ما زال جلهم على يقين من ثمره . هذا الجهد في بناء إنسانية المستقبل . مثلاً . يقول ألبير كامو (١) : « كلا ، ليست السلبية والحق كل شيء ، ولكن يجب أولاً أن نصور السلبية والحق ، إذ قد التقى بهما جيلنا أولاً » . وذلك كي يسيطر المرء على ما في عالمه من حق ، ليكتسب هذا العالم معنى في ظل القيم الإنسانية والتاريخية ..

فلم تعد دعوة النقاد محصورة في حكاية الواقع ، ولكن في حشد إمكانيات الإنسان توقعاً لفجر عهد تسوده نزعة إنسانية جديدة .

وإلى دعم هذه الغايات الإنسانية في أدبنا ، وبنائها على وعي نقدي يساير أحدث الاتجاهات العالمية ، قصدنا ببحوثنا في هذا الكتاب .

(١) انظر : Pierre De Boisdeffre : Détamorphose de la, Littérature
Paris 1950, p. 371.

فهرس أهم المراجع

(١)

رأينا ، للإيجاز ، ان نقتصر على ذكر أهم المراجع ، وإن نهدف المراجع التي أوردناها لمجرد الاستشهاد بالنصوص الأدبية ، لكثرتها ، إكتفاء بذكرها في هوامش صفحاتها . على أننا ذكرنا - في فهرس المعارف بعد - أسماء القصص والمسرحيات التي استشهدنا بها وأوجزنا فكرتها في ثانيا هذه الدراسة .

(أ) المراجع العربية

إبراهيم أنيس (دكتور) : موسيقى الشعر ، القاهرة ١٩٥٢ م .

إبراهيم ناجي : ديوان . مطبعة التعاون ، القاهرة (بدون تاريخ) .

إبن أبي الاصبغ : تحرير التحبير ، رجعنا إلى مخطوطة مصو

إبن الأثير (ضياء الدين أبو الفتح نصر الله محمد بن عبد الك

الأثير) : المثل السائر ، القاهرة ١٣١٢ هـ .

إبن الأثير (أبو الحسن على بن أبي الكرم

الشيبياني) : الكامل ، القاهرة ١٢٩٠ هـ .

إبن جنى (أبو الفتح عثمان) : الحصائص ،

إبن حزم (أبو محمد على بن أحمد بن سعي

١٣٦٩ هـ .

إبن خلدون (عبد الرحمن بن خلدون المغربي) المقدمة ، المطبعة البية القاهرة .

إبن رشيق القيرواني (أبو على الحسن) : العمدة ، القاهرة ١٣٤٤ - ١٩٢٥ م .

إبن سنان الخفاجي (عبد الله محمد بن سعيد) : سر الفصاحة ، القاهرة ١٣٥٠ هـ -

١٩٣٢ م .

إبن سينا (أبو على الحسين بن عبد الله) : رسالة حى بن يقظان ، لندن

١٨٨٩ م .

- إبن طباطبا (محمد بن أحمد) عيار الشعر ، القاهرة ١٩٥٦ م .
إبن عبد ربه (شهاب الدين أحمد) : العقد الفريد ، المطبعة الشرقية ، القاهرة ١٣٠٥ هـ .
- إبن العربي (محي الدين) : ذخائر الاغلاق شرح ترجمان الأشواق ، طبعة بيروت ، ١٣١٢ هـ .
- إبن قتيبة الدينوري (عبد الله بن مسلم) : أدب الكاتب ، القاهرة ١٩١٣ م .
إبن قتيبة (عبد الله مسلم) : الشعر والشعراء ، القاهرة ١٣٢٧ هـ .
إبن النديم (محمد بن اسحق النديم المعروف بأبي الفرج بن أبي يعقوب الوراق) ،
الفهرست ، ليزج ١٨٧١ م .
إبن قيم الجوزية (أبو عبد الله محمد بن أبي بكر) : روضة الحبين ، طبعة دمشق ١٩٤١ هـ .
- إبن أبي داوود الأصفهاني (أبو بكر محمد بن سليمان) : الزهرة ، طبعة بيروت ١٩٣٢ م .
- إبن طفيل (أبو جعفر) رسالة حي بن يقظان . القاهرة ١٣٤٠ هـ .
أبو تمام (حبيب بن أوس الطائي) ديوان الحماسة ، القاهرة ١٩٢٥ هـ .
أبو حيان التوحيدى : المقاييسات ، تحقيق وشرح حسن السندوني ، طبعة القاهرة ١٣٤٧ هـ - ١٩٢٩ م .
- أبو العلاء المعرى : شروح سقط الزند ، القاهرة ١٩٤٦ هـ .
أبو العلاء المعرى : لزوم ما يلزم ، القاهرة ١٩١٥ م .
أبو العلاء المعرى : رسالة الغفران ، شرح وإيجاز الأستاذ كامل كيلاني (بدون تاريخ) .
- أبو على القالى : الأمالى وذيل الأمالى والنوادر ، طبعة دار الكتب المصرية ، ١٣٤٤ هـ - ١٩٢٦ م .
- أبو الفرج الاصبهاني : الأغاني ، طبعة دار الكتب المصرية وطبعة بولاق .
أبو هلال العسكري : كتاب الصناعتين ، القاهرة ١٣٢٠ هـ .
إخوان الصفاء : رسالة اخوان الصفاء وخلان الوفاء ، طبعة القاهرة ١٣٢٧ هـ .
- ١٩٢٨ م .
أرسطو طاليس : فن الشعر مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفارابي ...

ترجمه عن اليونانية وشرحه وحقق نصوصا
القاهرة ١٩٥٣ م .

أفلاطون : أيون ، أو عن الألياذة ، ترجمة الـ
سهير القلماوى ، القاهرة ١٩٥٦ م .

الآمدى (أبو القاسم الحسن بن بشر) .
القاهرة ١٩٤٤ م .

أمرؤ القيس : شرح ديوان امرؤءا

إيليا أبو ماضى : الجداول ، نيويور

البحترى (أبو عبيدة الوليد بن عبيد بن يحيى

١٩١١ م .

ثعلب (أحمد بن يحيى) : قواعد الشعر ، القاهرة ١٩٤٨ م .

الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن كبحر) : البيان والتبيين ، تحقيق وشـ

عبد السلام هارون ، القاهرة ١٣٦٧ - ١٣٧٩ هـ - ١٩٤٨ - ١٩٥٠ م ، وسب
الطبعة الأخرى تحقيق وشرح السندوبى ١٣٥١ هـ - ١٩٣٢ م .

الجاحظ : الحيوان ، تحقيق وشرح الأستاذ عبد السلام هارون ، القاهرة ١٣٥٦

١٣٦٦ هـ ، ١٩٣٨ - ١٩٤٨ م .

الجرجاني : على بن عبد العزيز : الوساطة : القاهرة ١٩٤٥ م .

الجمحى (محمد بن سلام) طبقات الشعراء ، القاهرة ١٩١٣ م .

الحريرى (القاسم بن على بن محمد) : مقامات الحريرى ، طبعة باريس ١٨٨٢ م .

زكى مبارك : النثر الفنى فى القرن الرابع ، القاهرة ١٣٥٢ هـ - ١٩٣٤ م .

زهير بن أبى سلمى : شرح ديوان زهير ، طبعة دار الكتب المصرية ١٩٤٤ م .

سارتر (جان بول) : ما الأدب ؟ ترجمة الدكتور محمد غنيمى هلال ،

سليمان البستاني : مقدمة ترجمة الألياذة ، مطبعة الهلال سنة ١٩٠٤ م .

السيد المرتضى أبو القاسم على بن الطاهر أبو أحمد الحسين المزنى : الأمالى ،

القاهرة ١٣٢٥ هـ - ١٩٠٧ م .

الصولى (أبو بكر محمد بن يحيى) : أدب الكتاب ، القاهرة ١٩٢٢ م .

طه أحمد إبراهيم : تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع ، مطبعة التأليف والترجمة والنشر ١٩٣٧ م .

طه حسين « الدكتور » : حديث الأربعاء ، طبعة القاهرة ١٣٥٦ هـ - ١٩٣٧ م .
العقاد (الأستاذ عباس محمود) : ديوان العقاد ، أربعة أجزاء .
عبد الرازق حميدة (الدكتور) : قصص الحيوان في الأدب العربي ، القاهرة ١٩٥١ م .

على بن عبد العزيز الجرجاني : الوساطة بين المتنبي وخصومه ، القاهرة ١٩٤٥ م .
عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة ، طبعة رشيد رضا ، القاهرة ١٣٥٨ هـ - ١٩٣٩ م .

عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، طبعة المنار ١٣٣١ هـ .
الدكتور عز الدين اسماعيل : الأسس الجمالية في النقد العربي ، عرض وتفسير ومقارنة ، القاهرة ١٩٥٥ م .

الأستاذ عمر الدسوقي : في الأدب الحديث ، ج ٢ ، القاهرة ١٩٥٤ م .
قدامة بن جعفر (أبو الفرج) نقد النثر (المنسوب إليه) : القاهرة ١٩٣٨ م .
قدامة بن جعفر : نقد الشعر ، القاهرة ١٩٣٤ م .
قدامة بن جعفر : «نجوم الألفاظ» ، القاهرة ١٣٥٠ هـ - ١٩٣٢ م .
القلقشندى (أبو العباس أحمد) : صبح الأعشى ، القاهرة ١٢٣١ - ١٣٣٨ هـ - ١٩١٣ - ١٩١٩ م .

المبرد (أبو العباس محمد يزيد) : الكامل في اللغة والأدب ، القاهرة ١٩٣٦ م .
المتنبي (أبو الطيب) : ديوان ، شرح وتحقيق أبي البقاء العكبري ، طبعة القاهرة ١٩٣٦ .

المرزباني (أبو عبيد الله بن محمد بن عمران) : الموشح في مأخذ العلماء على الشعراء ، القاهرة ١٩٣٢ م .

المرزوقي (أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن) : شرح ديوان الحماسة ، نشره أحمد أمين وعبد السلام هارون ، القاهرة ١٣٧١ هـ - ١٩٥١ م .

مجلة أبولو ، السنة الأولى ، ١٩٣٢ .

مجلة الكتاب عدد أكتوبر ١٩٤٧ م .

- الأستاذ محمد خلف الله : من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده ، القاهرة ١٣٦٦ هـ - ١٩٤٧ م .
- محمد غنيمي هلال : الأدب المقارن .
- محمد غنيمي هلال : الحياة العاطفية بين العنصرية والصوفية .
- الدكتور محمد مندور : محاضرات عن خليل مطران .
- الدكتور محمد مندور : الشعر المصرى بعد شوقي .
- الدكتور محمد مندور : محاضرات في الشعر المصرى بعد شوقي ، الحلقة الثانية ١٩٥٧ م .
- الدكتور محمد مندور : نماذج بشرية .
- الدكتور محمد مندور : مسرحيات شوقي .
- الدكتور يوسف نجم : فن القصة ، بيروت ١٩٥٥ م .
- الدكتور محمود حامد شوكت : الفن القصصى في الأدب المصرى احديب ، القاهرة ١٩٥٦ م .
- الأستاذان محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس : في الثقافة المصرية ، القاهرة ١٩٥٥ م .
- محمود بن سليمان الحلبي : حسن التوصل إلى صناعة الترسيل ، القاهرة ١٩١٥ م .
- الأستاذ محمود تيمور : فن القصص ، القاهرة ١٣٦٢ هـ - ١٩٤٥ م .
- المسعودي (أبو الحسن على بن الحسين بن علي) : مروج الذهب ، طبعة القاهرة ١٣٤٦ هـ وطبعة باريس ١٨٧١ م .
- المقرئ (أحمد المقرئ المغربي) : نفح الطيب ، المطبعة الأزهرية ١٣٠٢ هـ .
- ميخائيل نعيمة : همس الجفون ، بيروت - لبنان ١٩٥١ م .
- ميخائيل نعيمة : الغربال ، القاهرة - بيروت ١٩٥١ م .
- الهملاني (بديع الزمان) : المقامات ، القاهرة ١٣٤٢ هـ - ١٩٢٣ م .
- يحيى بن حمزة العلوي : الطراز ، طبعة القاهرة ١٩١٤ م .

أهم المراجع الأفرنجية

- Alain : *Propos de Littérature*, Paris 1934.
- Albérès (R. M.) : *Bilan Littéraire du XXè Siècle*, Paris 1956.
- Alquié (F.) : *La Philosophie du Surréalisme*, Paris, 1953.
- André le Breton : *Le Roman Français au XVIII Siècle*, Paris éd. Boivin (sans date).
- Angel González Palencia : *Historia de la Literatura Árâbigo-Espanola*, Madrid 1945.
- Aristotle : *Rhetorica*, Oxford. *Works of Aristotle*, Vol. XI, trans, by W. Rhys Roberts.
- Aristote : *Traité de la Génération des Animaux*, traduit en français. par Barthélemy Saint-Hilaire. Paris 1887.
- Aristote : *Poétique*, éd. des Belles-Lettres, texte établi et traduit par J. Hardy. Paris 1932.
- Aristotle : *Nichomachean Ethics*, Oxford 1955.
- Aristote : *Rhétorique*, éd. des Belles-Lettres, texte établi et traduit par Frédéric Dufour. Paris 1932-1938.
- *Works of Aristotle*, Oxford I-XI, W. Rhys, Roberts.
- Arorn, Raymond : *Introduction à la Philosophie de l'Histoire*, Paris 1948.
- August Cornu : *Essai de Critique Marxiste*, Paris 1951.
- Austin Warren and René Wellek : *Theory of Literature*, London 1955.
- Baldensperger (F.) : *La Littérature, Création, Succès, Durée*, Paris 1934.
- Baudelaire : *Oeuvres*, éd. de la Pléiade, Paris 1951.
- Bayard (Jean-Pierre) : *Histoire des Légendes*, Paris 1955.
- Benda (Julien) : *Du Style d'Idées, Réflexions sur Pensée, sa Nature ses Réalisations, sa Valeur Morale*. Paris 1948.
- Bentley (Eric) : *Playright as thinker*. New York 1955.
- Boileau : *Art Poétique (Oeuvres complètes)*, Paris 1912.

- Bonnet (H.) : Roman et Poésie : Essai sur l'Esthétique des Genres, Paris 1951.
- Boris Meilakh : Lénine et le Problème de la Littérature Russe, Paris 1956.
- Bradley (A.C.) : Oxford Lectures on Poetry, London 1950.
- Braunschwig : La Littérature Française Contemporaine Etudiée dans le Texte, Paris 1949.
- R. Bray : La Formation de la Doctrine Classique en France, Paris 1931.
- Bréhier (Emile) : Transformation de la Philosophie Française, Paris 1950.
- Bréhier (Emile) : Histoire de la Philosophie, Paris, 1947-18.
- Brémond (Henri) : La Poésie Pure, Paris 1926.
- Breton (A.) : Manifeste du Surréalisme, Paris, 1924.
- Brice Parain : Recherches sur la Nature et la Fonction du Language, Paris, 1942.
- Carlson (J.) et Fillou (J. C.) : La critique littéraire, Paris 1955.
- Cazamian (Louis) : Le Roman Social en Angleterre, Vol 1-2, Paris 1934.
- Cazamian (Louis) : Poésie et Symbolisme, L'Exemple Anglais, Lausanne, 1947.
- Charrard (H.) : Histoire de la Pléiade, Paris 1939-1944 (4 Vol).
- 50 Années de Découvertes, Bilan 1900-1950, textes recueillis par Anne et André Lejard.
- Cicuard (H.) : Histoire de la Littérature Française du Symbolisme à nos jours, v. 1, 2, Paris 1949-1950.
- Claude-Edmond Magny : L'Age du Roman Américain, Paris 1948.
- Crane (R. S.) : Critics and Criticism, Ancien and Modern. Chicago, 1952.
- Croce (Benedetto) : Esthétique comme Science de l'Expression et Linguistique Générale, traduit par Henry Bigot, Paris 1904.
- Croce (Benedetto) : La Poésie, Introduction à la Critique et à l'Histoire de la Poésie et de la Littérature, Paris 1951.
- Denis de Rougemont : L'Amour et l'Occident, Paris 1939.
- Diccionario de Literatura Española, Madrid 1949.
- Diderot : Oeuvres, éd de la Pléiade, Paris, 1946.
- Duplessis : (Yves!) : Le Surréalisme, Paris 1956.

- Eliot (T. S.) : Essais Choisis, traduit de l'anglais par Henri Fluchère, Paris 1950.
- Eliot (T. S.) : The sacred wood, 1928.
- Eliot (T. S.) : Essays, Ancien and odern, London, 1936
- Emile Rideau : Introduction à la Pensée de Paul Valéry, Paris 1944.
- Fontaine (Revue française), octobre 1947.
- Forster (E. M.) : Aspects of the Novel, London 1949.
- Gabriel Marcel : L'Heure Théâtrale, Paris 1959.
- Gaëtan Picon : Panorama de la Nouvelle Littérature Française, Paris 1949.
- Gerald (F.) : Aristotle's Poetics, the Argument, Cambridge, 1957.
- Panorama des Idées Contemporaines, Paris 1957.
- Gide (André) : Dostoievsky, Paris 1947.
- Goodman (P.) : The Structure of Literature. Chicago 1954.
- Gray (Ronald) : Brecht, London 1961.
- Green (F. C.) : French Novelists, Manners and Ideas, Vol I. London 1928.
- Guiraud (P.) : La Stylistique, Paris 1954.
- Harvey (Paul) : The Oxford Companion to ClassicYl Literature, Oxford 1937.
- Hazard (Paul) : Don Quichotte, Paris 1949.
- Heffner. Selden, Sellman : Modern Theatre Practice, London 1961.
- Hegel (G. Wilhelm Friedrich) : Esthétique, Paris 1944.
- Henry James : The Art of Fiction, New York, 1941.
- Hofmann (M.) : Histoire de la Littérature Russe, Paris 1934.
- Horace (Quintus Horatius Flaccus) : On the Art of Poetry. Latin text, with English Prose Translation London 1928.
- Ibn Sinâ (Abou Ali al-Hossin b. Abdallah b. Sinâ ou d'vicenfeà : Traité Mystique, IVe Fascicule, Traité sur le Destin, Texte arabe accompagné de l'explication en Francais, par M.F.A. Behren Leyde, 1899.
- Inostransev : Iranian Infuence on Moslem Literature, translated by Narimann, Bombay 1918.

- Jacques Robichez : *Le Symbolisme au Théâtre*, Paris 1957.
- Jeanson (Francis) : *Sartre par lui-même*, Paris 1958.
- John Laird : *The idee of Value*, Cambridge 1929.
- Juan Hurreado y J. de la Serna y Angel González-Palencia : *Historia de la Literatura Espanola*, Madrid 1949.
- Katharine Gilbert : *A History of Esthetics*, Bloomington, Indiana University Press. 1953.
- Kitto (H.D.F.) : *Form and Meaning of Drama*, London 1959.
- Laffont-Bompiani : *Dictionnaire des Oeuvres*, Paris 1952-1954.
(4 Vol).
- Lalo (Charles) : *L'Art Près de la Vie*, Paris 1946.
- Lalo (Charles) : *L'Art Près de la Vie*, Paris 1939.
- Lalo (Charles) : *L'Expression de la Vie dans l'Art*, Paris 1933.
- Lalo (Charles) : *Notions d'Esthétique*, Paris 1948.
- Lalo (Charles) : *L'Art et la Morale*, Paris 1936.
- Lanson (G.) : *Cornelle*, Paris 1922.
- Lanson : *Esquisse d'une Histoire de la Tragédie Française*, Paris 1954.
- Le Haire : *Essai sur le Mythe de Psyché (thèse)*, Paris, éd. Boivin.
- Lefebvre (H.) : *Contribution à l'Esthétique*, Paris 1953.
- Lewis (C. S.) : *A Preface to Paradise Lost*, London 1942.
- Ludwig Lewisohn : *Psychologie de la Littérature Américaine*, Paris 1934
- Madame de Staël : *Del'Allemagne*, Paris, 1815.
- Martino (P.) : *Parnasse et Symbolisme*, Paris 1938.
- Marx (K.) et F. Engels : *Sur la Littérature et l'Art* Paris 1954.
- Matthew Arnold : *Poetical Works*, Oxford 1935.
- Maurice (Granston) : *Sartre*, London 1962.
- Maurice Schône : *Vie et Mort des Mots*, Paris 1951,
- Mauriac (Francois) : *Le Roman*, Paris 1928.

— *Le Romancier et ses Personnages*, Paris 1952.

- Maurois (André) : A la recherche de Marcel Proust, Paris 1949.
- Muir (Edwin) : The Structure of the Novel, London 1954.
- Navarre (Octave) : Le Théâtre Grec, l'Edifice, l'Organisation Matérielle, Paris 1925.
- Nicoll (Allardice) : World Drama, London 1954.
- Pamphilet (A.) : Jeux et Patience du Moyen âge , Paris 1941.
- Pascal : Pensées, Paris 1952.
- Paulhan (Jean) : Petite Préface à Toute Critique, Paris 1951.
- Clef de la Poésie, Paris 1945.
- Peyre (H.) : Contemporary French Novel, New York 1955.
- Pierre de Boisdeffre : Histoire Vivante de la Littérature d'Aujourd'hui, Paris 1960.
- Pierre Mille : Le Roman Français, Paris 1930.
- Plato : Works, I : Apology and Phaedrus, London 1923, VII : Menexenus 1929.
- Platon : Oeuvres Complètes, éd. des Belle-Lettres, tome V : Ion, trad. par Louis Méridier, Paris 1931 ; tome VI-VIII - La République, par E. Chambry ; Phédon, Phédre, 1932-36.
- Platon : Le Banquet ou de l'Amour, traduit par M. Meunier Paris 1920.
- Plékhanov (E.G.) : L'Art et la Vie Sociale, Paris 1940.
- Poe (E.A.) : Complete Tales and Poems, Random House, U.S.A. 1938.
- Trois Manifestes, traduit, par R. Lalou, Paris 1946.
- Revez (G.) : Origine et Préhistoire du Langage, Traduit. de l'allemand par I. Homburger. Paris 1950.
- Rishards (I.A.) : Principles of Literary Criticism, London 1946.
- The Meaning of Meaning, London, 1949.
- Practical Criticism, London 1948.
- Russel (Bertrand) : History of Western Philosophy, London 1948.
- Sainsbury : A History of Criticism and Literary Taste in Europe, Vol London 1922.

Sartre (J.P.) : Situations, I, II, III, Paris, 1947-1949.

— L'Etre et le Néant, Paris 1943.

— Baudelaire, Paris 1947.

— L'Imaginaire, Paris 1949.

Souriau (Etienne) : La Correspondance des Arts, Paris 1947.

— Les Deux Cent Mille Situations Drammatiques, Paris 1950.

Spender (Stephen) : The Making of a Poem, London 1955.

Stendhal : De l'Amour, Paris 1938.

Suberville (Jean) : Théorie de l'Art et des Genres Littéraires, Paris 1948.

Thomas Narcejac : Esthétique du Roman Policier, Paris 1943.

Thibaudet (A.) : Physiologie de la Critique, Paris 1948.

Tolstoï (Comte Léon) : Qu'Est-Ce que l'Art' Paris 1903.

Valéry (Paul) : Introduction à la Poétique, Paris 1938.

— Variété I-IV, Paris 1934-38.

— Pièces sur l'Art, Paris 1934.

Van Tieghem (Ph.) : Petite Histoire des Grandes Doctrines Littéraires en France, Paris 1950.

Vincent (Francis) : Les Parnassiens, Paris.

Watt (F. W.) : Steinbeck, Edinburg and London, 1962.

Werner Jaeger : Aristotle, Fundamentals of the History of his Development, Oxford 1948.

Zola (Emile) : Le Roman Expérimental, Paris 1928.

— Les Romanciers Naturalisés, Paris 1914.

— Le Naturalisme au Théâtre, Paris 1905.

٢- فهرس المعارف

قصداً للإيجاز حذفنا من هذا الفهرس ما يمكن الاستعانة فيه بالفهرس العام للموضوعات. وقد ذكرنا في هذا الفهرس أسماء القصص والمسرحيات التي وردت في هذا الكتاب للاستشهاد بها وأوجزنا فكرتها فيه، سواء وردت في صلب الصفحات أم في هوامشها.

(أ)

- الأم فرتر : ٥١٥ .
الإبداع والإعراب في النقد العرب القديم : ١٦٥ ، ٢١٣ ، ٢١٤ ، ٢٢٤ ، ٢٢٨ ، ٢٣٩ ، ٢٥١ ، ٢٥٢ .
أجايمخون : ٥٣٩ - ٥٤٠ ، ٥٨٣ - ٥٨٥ .
أجيزيلا : ٥١٨ .
إختفاء البرقين : ٥١٨ .
إنخوان الصفا : ٤٩٤ ، ٤٩٥ .
الاخوة كارامازوف (قصة) : ٥١٩ ، ٥٣٠ ، ٥١٦ ، ٥٣٢ ، ٥٣١ .
الأرض : ٥٠٣ ، ٥٣٥ .
أركاديا : ٤٧٥ .
أستريه : ٤٧٦ .
الإستلاب : ٣١٨ ، ٣١٩ ، ٥٣٥ ، ٥٣٦ ، ٥٩٠ ، ٥٩٢ ، ٥٩٥ ، ٥٩٦ ، ٦١٩ .
٦٢٠ ، ٦٢٢ .
إفجينييا في طوريس : ٧٠ .
إفجينييا في أوليس : ٧٤ .
الإلزام : أنظر الوجودية ، ثم ، ٤٥٢ ، ٤٥٦ ، وما يليها .
ألف ليلة وليلة : ٤٩٤ ، ٤٩٥ ، ٥٠٠ .
الإلياذة : ٩٢ وما يليها .
الإلهام والصنعة : ٢٨ ، ٣٠ ، ٣٣ ، ٣٤٧ ، ٣٦٢ .
أماديس دى جولا : ٤٦٩ ، ٤٧٠ .
الإمبراطور جونس : ٥٩٧ .
أميرة الأندلس : ٥٥٠ ، ٦١٤ .
- أميرة كليف : ٥٧٩ ، ٤٨٠ ، ٤٨٨ ، ٥١٠ .
أنا الشعب : ٥٠٣ .
أنا سانت : أيقس : ٤٨٣ .
أنيجونة : ٧٨ ، ١٠٦ ، ١٤٠ .
أهل الكهف : ٥٨٧ ، ٥٨٨ .
أوديوس ملكا : ٥١ ، ٦٩ ، ٧٠ ، ٧١ ، ٨٩ ، ٥٤٠ .
أوديسيا : ٥٧ ، ٧٠ ، ٩٢ وما يليها ، ٤٦٦ ، ٤٦٨ ، ٤٨٩ ، ٤٨٨ .
أورسل : ٧٣ (وأنظر ثلاثية ايسكيلوس)
أيرن : ٢٧ ، ٢٨ ، ٣١ ، ٦٢ .
- ### (ب)
- البائسون : ٥١٣ .
الباب المفلق أو جلسة سرية : ٥٩٨ .
البخيل : ٥٦٩ .
البخيل : ٥٦٩ .
بداية ونهاية : ٥٣٨ ، ٥٣٠ ، ٥٤٩ ، ٥٥٠ .
براند : ٦١٨ .
بستان الكراز : ٥٥١ .
البطل الأرسطى : ٧٣ ، ٨١ ، ٥٣٨ .
بلاغة (أنظر وجوه البلاغة)
بيت الدمية : ٥٧٠ ، ٥٨٢ .
بين القصرين : ٥٠٦ ، ٥٢٤ ، ٥٢٥ .
البرناسية : ٣٩٤ ، ٣٩٦ ، ٤٢٢ .
بلياس وميليزاند : ٥٦٤ ، ٥٦٥ .
بول وفيرجيني : ٥٠٤ .
بول كليفوردد : ٤٨٣ ، ٤٨٤ .
بوليوكت : ٥٣٧ ، ٥٣٨ .

(ث)

- التأثرية : ٣١١ ، ٣٠٩
تأرونف : ٥٠٤
التجربة الشمية : ٣٦٣ ، ٣٧٢ ، ٤٤٨ ، ٤٥٥ ، ٤٥٩ ، ٤٦٢
التجريبية : ٣١٠ ، ٣١١ ، ٣١٨ ، ٣٣٨ ، ٥٨٤ ، ٤٠٧
التطهير : ٦٥ ، ٦٩ ، ٧٣ ، ٧٦ ، ٣٣٣ ، ٣٤٠ ، ٣٥٢ ، ٤٠٥ ، ٥٥١ ، ٦٢٨ ، ٦٢٩
التميرية (في الشعر الغنائي) : ٤٠٧ ، ٤٢٨
(في المسرح) : ٥٣٤ ، ٥٣٥ ، ٥٦٦ ، ٦٦٧ ، ٥٧٨ ، ٥٧٧ ، ٦٦٩ ، ٦٦٧
تياجينس وغاركليا أو أسير الأحباش : ٤٦٤ ، ٤٦٥

(ث)

- ثلاثية ايسخيلوس (أورسليا) : ٥٣٤ ، ٥٣٥
ثلاثية يوجين أونيل (الحداد يليق بالكرا) : ٥٣٤ ، ٥٣٥
ثملة وغفراء : ٤٩٤

(ج)

- جبهة النيب : ٦٠٩ ، ٦١٠
جرائم وجرائم : ٥٦٨ ، ٥٦٩
جمهورية أفلاطون : ٣٠ ، ٣١ ، ٣٤ ، ٣٥
جسيلة : ٦٢١ ، ٦٢٣
جرمينال : ٥٨٦ ، ٥٨٧
جيل بلا : ٤٨١

(ح)

- حديث عيسى بن هشام : ٤٩٩ ، ٥٠٠
الحصار : ٥٥٠
الحصار الذهبي : ٤٦٩
حياة لاساريودي تورسي : ٤٧٧ ، ٤٧٨
حي بن يقظان : ٤٩٧ ، ٤٩٩

(خ)

- خان الخليل : ٥٠٩ ، ٥٣٠
خدعات سكانان : ٥٧٥
الخراقة : أنظر الحكاية ، وأنظر كذلك القصة على لسان الحيوان ، وأنظر كليلية ودمنة
الخرتيت (مسرحية) : ٦٢٥
الخطابة : ٣٦ ، ٣٧ ، ٤٢ ، ٤٣ ، ٤٦ ، وما
يلها ، ١٩٢ ، ١٩٥
الخطأ (هامارتا) : ٦٨ ، وما يلها ، ٥٣٧ ، ٥٣٨
الخلق والملل الأدنى : ٣٣ ، ٣٥ ، ٣٦ ، ٤١ ، ٤٢ ، ٤٦ ، ٤٧ ، ٥١ ، ٥٢ ، ٧١ ، وما يلها ، ٣٣٩ ، ٣٣٣ ، ٣٣٨ ، ٣٤٠
الخيال (عند أرسطو) : ١١٤ ، ١١٥ (عند العرب) : ١٦٥ ، وما يلها (في السند وحديث) : ٣٨٩ ، وما يلها ٤٥٤

(د)

- دائرة الطباشير القوقازية : ٥٥٥ ، ٥٥٦ ، ٦٠٢ ، ٦٠٣ ، ٦٠٤
داعية الألم الأرسطية : ٧١ ، ٧٢ ، ٧٤٢
دافيس وخلهيه : ٤٦٥
الدراما : ٥٣٥ ، ٥٣٦ ، ٥٣٩ ، ٥٥٩ ، ٥٦١
دون سانش : ٥٣٩
دون كيخوته : ٤٧٢ ، ٤٧٣
الديالكتية الهيجلية : ٢٩٦ ، ٢٩٧ ، ٥٦٤ ، ٥٧٠ ، ٥٩٦ ، وما يلها
الديالكتية المادية : ٥٦٤ ، ٥٧٠ ، ٥٩٦
وما يلها ، ٦٠٣
ديانا : ٤٧٥
ديكامرون : ٤٧١ ، ٤٧٢

(ذ)

- الذاتية والموضوعية في عملية النقد : ١٣ ، ١٥ ، ٢١ ، ٢٣ ، ٦١ ، ٣٦٢ ، وأنظر كذلك التأثرية .

المكرية : ٥٢٥ ، ٥٢٤ ، ٥٠٦
السلوكيون : ٣٢٤ ، ٣٢٨ ، ٥٢٠ ، ٥٢١ ، ٥٢٣
السنهاد البحري : ٤٩٤
السفطانيون : ٢٦ ، ٢٧ ، ٤١ ، ٤٣ ، ١٠٣
١١٧ ، ١٤٢ ، ١٤٦ ، ١٦٠
سوناتا الأشباح : ٥٦٩
السيد : ٤٧٦ ، ٥٤٠ ، ٥٤٧ ، ٥٨٠ ، سيدة
سيزاون الفاضلة : ٦٠٤ ، ٦٠٥
الصيرالية : ٢٩٤ ، ٢٩٣ ، ٤٠٠ ، ٤٠٤ ،
٤٢٧ ، ٥٦٧
سيرانو دي بروجراك : ٥٧٦ ، ٥٧٧

(ش)

الشاهنامة : ٤٩١ ، ٤٩٢
الشعر (عند أفلاطون) : ٢٧ ، ٢٩ ، ٣٢٠ ، ٤٤٤
٤٥ ، (عند أرسطو) : ٤٦ ، ٤٧ ، ٤٥
٤٦ ، ٤٧ ، ٥٠ ، ٥٢ ، ١٠٤ ، ١٠٥
ثم الفصل الثاني من الباب الأول
الشقيقات الثلاث : ٥٥١ ، ٥٥٢ ، ٥٧٥
شيطان بتامور : ٤٩٩

(ص)

الصدق في العمل الأدبي : ٢٩ ، ٣٥ ، ٤٨ ، وما
يليه : ١١٣ ، ١٦٦ ، ١٦٧ ، ١٧٨ ،
٢١٠ ، ٢١١ ، ٣٦٥ ، ٣٦٧ ، ٤١٧ ،
٤١٨ ، ٦٣٧ ، ٦٣٨
الصراع (في القصة) : ٥١٠ ، ٥١١ ، ٥١٢ ،
٥٦١ ، ٦٢٤
(في المسرحية) : ٥٨٠ ، وما يليها صراع الفكر
في المسرحيات الحديثة : ٥٧٥ ، وما يليها ،
٥٥٨ ، وما يليها
الصفقة : ٥٥٥ ، ٥١١
الصنعة والإلهام : أنظر الإلهام

الذباب : ٥٩٠ ، ٥٩٢
ذو الإرادة الخيرة : ٥٣٧ ، ٥٣٨

(ر)

الراهب : ٦١٢
رسالة الفران : ٤٩٧
الرمزية : ٢٩١ ، ٣٠٣ ، ٣٧٩ ، ٣٨١ ،
٣٨٣ ، ٤١٩ ، ٣٩٥ ، ٤٠٠ ، ٤٠٢ ،
٤٢٢ ، ٤٢٧ ، ٤٢٨ ، ٤٤٤ ، ٤٤٥ ،
٤٤٨ ، ٤٥١ ، ٥٦٣ ، ٥٦٦ ، ٦٠٨ ،
٦١١

رود وجون : ٥٣٧ ، ٥٣٨
الرومانتيكية : ١٤ ، ١٧ ، ١٨ ، ٢٩ ، ٥١ ،
٦٠ ، ٦١ ، ٦٧ ، ٧٠ ، ٧٣ ، ١١٤ ،
١٤٥ ، ١٤٨ ، ١٤٩ ، ١٥٦ ، ٢١٢ ،
٢٥٢ ، ٢٧٧ ، ٢٧٩ ، ٢٧٢ ، ٢٩٤ ،
٣٣١ ، ٣٣٢ ، ٣٣٧ ، ٣٣٨ ، ٣٤٩ ،
٣٥٥ ، ٣٨٨ ، ٣٩٢ ، ٤٢٢ ، ٤٤٠ ،
٥٠٣ ، ٥٠٦ ، ٥١٠ ، ٥١٦ ، ٤٢٣ ،
٥٤١ ، ٥٤٤ ، ٥٤٧ ، ٥٦١ ، ٥٦٤ ،
٥٧٤ ، ٥٧٥ ، ٥٩٤ ، ٥٩٥ ، ٦٠٦
روى بلاس : ٥٤٧ ، ٥٤٨ ، ٥٩٤ ، ٥٩٥

(ز)

زقاق المذق : ٥٣٠
زواج فيجارو : ٥٧٥

(س)

ساتيريكون : ٤٦٨
ست شخصيات تبحث عن مؤلف : ٥٧٤ ، ٥٧٥
سجن الحب : ٤٧١
سجناء التوتا : ٥٩٩ ، ٦٠١
السجينة : ٥١٨
سر شهر زاد : ٦٥٨
السرقة الأدبية وصلتها بالصدق الفني : ٢١٤ ،
٢١٥ ، ٢٣٤ ، ٢٣٩

الصورة الأدبية (عند عبد القاهر وفي النقد العربي) :

٢٠٧ ، ٢٢١ ، ٢٥٦ ، ٢٤٦ ، ٢٦١ ، ٢٦٧ ، ٢٦٩ ، ٢٧٦ ثم أنظر الفصل الثاني

من الباب الثالث

، صور وصيدا : ٥٤٣ ، ٥٤٠

(ض)

الضفادع : ٢٦ ، ٢٧

(ط)

طائر البحر : ٥٧٩ ، ٥٨٠

الطاعون : ٥٥٠

الطبيعة : ٤٨٤ ، ٤٨٩ ، ٥٢٣ ، ٥٢٧ ،

٥٥٦ ، ٥٥٧ ، ٥٦٠

(ع)

عام ثلاثة وتسمين (مصرية) : ٥٥٢

عدو المجتمع : ٥٦٩ ، ٥٨٤ ، ٥٨٥

عدو الشعب : ٥٨٠ ، ٥٨١ ، ٥٨٥

العرف اللغوي (في النقد العربي القديم) : ١٦٦ ،

١٦٧ ، ٢٤١ ، ٢٣٩

عمود الشعر : ١٦١ ، ١٦٧ ، ٣٨٨

عودة الروح : ٥٠٤ ، ٥٢٤ ، ٥٢٩

الميون اليواقظ : ٥٠٠

(غ)

غادة الكاميليا : ٥٥٠

الغيثان : ٥١٤ ، ٥٣٣

غرب القمر : ٥٨٦ ، ٦٨٧ ، ٦٨٨

الغريبان : ٥٦٠ ، ٥٦١ ، ٥٧٩

الغريب : ٥٢٢ ، ٥٢٣

(ف)

فاوست : ٤٦٦ ، ٤٦٩

الفتاة جوليا : ٥٦٢ ، ٥٧٧

فرانسيون : ٤٦٨

الفن للفن : ١٤ ، ٢٧٨ ، ٢٨٠ ، ٣٠٥ ،

٣٥٢ ، ٣٣١ ، ٣٣٥ ، ٣٣٨ ، ٣٣٩

فياميتا : ٥٧٢

في انتظار جودو : ٥٧٩ ، ٥٨٥ ، ٦١٩ ، ٦٢١

فيدر : ٢٩ ، ٣٠ ، ٣٥ ، ٣٦ ، ٥٧ ، ٥٣٩ ،

٥٤٠ ، ٦١٥ ، ٦١٦

(ق)

قصر الشوق : ٥٠٨ ، ٥٢٤ ، ٥٢٥

القصة في الخطابة : ١٣٥ ، ١٣٧

القصة والشعر : ٤٢٨ ، ٤٢٩ ، ٤٣٣ ، ٤٥٢ ،

٤٥٤

القصة على لسان الحيوان « أنظر كلية ودمية ،

والخرافة » ثم ٥٠٠ ، ٥٠١

قصص الشطار : ٥٠٤ ، ٥٠٥

القصة بعامه : ٤٥٣ ، ٤٥٤ ، ثم الفصل الثالث من

الباب الثالث

القضية : ٦١٢

قمبيز : ٦١٦ ، ٦٢١

(ك)

كرموبل : ٥٤٣

الكلاسيكية : ١٩ ، ٦٠ ، ٦٧ ، ٧١ ، ٧٣ ،

٨٣ ، ٨٤ ، ٩١ ، ١٤٥ ، ١٤٧ ، ١٤٨ ،

٢٥٤ ، ٢٧٧ ، ٢٩٤ ، ٢٩٦ ، ٢٨٤ ،

٢٩٣ ، ٣٣٠ ، ٣٣٧ ، ٣٤٩ ، ٣٥٥ ،

٤٨٧ ، ٤٨٨ ، ٤٣٩ ، ٤٥٣ ، ٤٧٢ ،

٤٧٨ ، ٤٧٩ ، ٥٠٤ ، ٥٣٣ ، ٥٣٤ ،

٥٣٥ ، ٥٣٦ ، ٥٣٧ ، ٥٤٠ ، ٥٤٥ ،

٥٤٦ ، ٥٤٧ ، ٥٦٠ ، ٥٦١ ، ٥٦٦ ،

٥٩٤ ، ٦٢٧

كليلة ودمية : ٤٩٥ وما يليها ، ٤٩٧

كورويديا : ٤٥٧

المستحيل (ممتاء وتعضييره في الشعر عند أرسطو) :

٦٠ ، ٥٧

المسخ : ٤٩٧ ، ٤٩٨

المرجية : ٣٣ ، ٣٤ ، ٥١ ، ٥٢ ، ٥٩

وأنظر : المحاكاة عند أرسطو ، والملهة

والمأساة والفصل الأخير ، ثم : ٣٥٥ ، ٣٥٢

المرجية المحككة الصنع : ٥٤٥ ، ٥٤٦

المرجية الملحمية : ٥٥٢ ، ٥٥٧ ، ٥٨٤

٥٨٨ ، ٥٩١ ، ٦٠٦

المصاييح الزرق : ٥٣١

مصرع كليوباترا : ٥٥٠ ، ٥٧٦ ، ٥٧٢

٥٧٣ ، ٦٢١

المضمون والشكل (نظر النظم ، وكذا عبد القاهر

في فقه من الأعلام) ثم : ٢٣١ ، ٢٤٣

٢٧٢ ، ٢٧٦ ، ٢٩١ ، ٢٩٢ ، ٢٩٦

٢٩٧ ، ٢٩٩ ، ٣٠٠ ، ٣٤٠ ، ٢٤١

منامرات تليماك : ٥٠٢

المفتاح الزجاجي : ٥٢٣ ، ٥٢٣

مفرق الطريق : ٦٠٩

مقتضى الحال : ٣٥ ، ١٠٩ ، ١١٠ ، ١١٣ ، ١١٤

١١٤ ، ١١٥ ، ١١٣ ، ١١٧ ، ١١٨

١٢٠ ، ١٢٥ ، ١٣٦ ، ١٣٨ ، ١٣٠

١٣٣ ، ١٣٤ ، ١٣٥ ، ١٣٧ ، ١٣٨

١٤٣ ، ١٥٤

(عند العرب) : ١٩٣ ، ٢٥٢ ، ٢٥٦

المقامة : ٤٩٤ ، ٤٩٥ ، ٤٩٩ ، ٥٠٠

الملحمة : ٣٣ ، ٣٤ ، ٥٢ ، ٥٣ ، ٥٨ ، ٩٨

وما يليها ، ١٣٢ ، ٥٨١

الملهة : ٣٣ ، ٣٤ ، ٥٢ ، ٥٣ ، ٥٨ ، ٩٥

٥٣٣

ملهة البطولة : ٥٣٩ ، ٥٤٠ ، ٥٠٨

للملهة الإنسانية : ٤٨٥ ، ٤٨٨ ، ٥٣٥

الملهة الحديثة (مجموعة قصص) : ٥٠٨

الممكن في المرحية عند أرسطو : ٥٦ ، ٥٩

(ل)

لادسياس : ٤٩٩

الخطبة الحرجة : ٦١٣

لاسايريوس دي توريس : ٤٧٧

لوجوس : ٤٢ ، ٤٣ ، ٣٩

ليالي سطيج : ٥٠٠

(م)

المأساة : ٣٣ ، ٣٤ ، ٥١ ، ٥٢ ، ٥٨ ، ٦٢

وما يليها ، ٨٣ ، ٨٤ ، ٨٥ ، ٨٦ ، ٨٧

٨٨ ، ٩٠ ، ٩١ ، ١٣١ ، ٥٢٣

المأساة : اللاهية : ٥٤٠

المثالية والمثالية الواقعية : ٩٣ ، ٢٧٨ ، ٢٧٩

٣٠٥ ، ٣٠٧ ، ٣٠٦ ، ٣٠٧ ، ٥٤٦

مجنون ليل : ٥٥٨ ، ٥٦٢ ، ٥٤٤

المحاكاة (عند أفلاطون) : ٣٣ ، ٤٣ (عند

أرسطو) : ٤٨ وما يليها ١١٣ ، ٥٤٨ وأنظر

الفهرس العام للموضوعات .

(عند العرب) : ١٥٦ ، ١٦١

(المحاكاة والواقع) : ٢٨٧ ، ٢٨٨

(في الشعر) : ٣٦٦ ، ٣٦٧

المحتمل في المرحية عند أرسطو : ٥٩

المحروسة : ٦١٣

مدام بوفاري : ٥١١ ، ٥١٦

الملح (عند أرسطو وصلته بالمأساة) : ٥٧ ، ٧٣

وما يليها

(عند العرب) : ١٧٠ وما يليها

وأنظر : الصدق والخلق

المدرسة التصويرية : ٢٠٦

مدرسة النقد الحديثة الأمريكية : ٢٨٠ ، ٥١

وما يليها .

مدرسة النزعة الإنسانية الأمريكية : ٣٠٢ وما يليها

المدن الخمس : ٥٠٨

مزيفو النقود : ٢٧٧ ، ٢٨٠ ، ٤٢٩

الطرد والعكس : ١٢٥ - ١٦٦
الاستمارة التناسبية الأرسطية والمكتبة العربية :
١٢٥ - ١٢٦ التكافؤ - الأزواج - تشابه
الأطراف - السجع بين أرسطو والعرب :
١٢١ - ١٢٢ ، ١٣١ التشبيه - الاستمارة
بأنواعها - التمثيل : ١٢٢ وما يليها - ١٢٥ -
١٢٩

المبالغة ومواضع استخدامها بين أرسطو والعرب ،
٢٣٤

(وانظر الإبداع والأغراب) الألفاظ ومواطن
استخدامه وتأثير قدمه به : ١١٦ ، ١٣٠ -
١٣١ التكرار - الفصل ومواطن استخدامها
١٣٢ - ١٣٣ ، ١٤٤

التعداد السلي (وهو ما يسميه قدامة : تلخيص
الأوصاف يننى الخلاف) : ١٣٤ ، ٢٥٠
تأليف اللفظ مع المعنى ونظيره العربي : ١٣٤
المقدمة (براعة الاستهلال) : ١٣٥ ، ١٣٦
وما يليها ، ٢٠٥ - ٢٠٣

الفرض في القصص الخطابية ومواطن حسنة .
١٣٥ ، ١٣٦ ، ١٣٩
البراهين الخطابية ومواطن حسناتها ١٤١ - ١٤٣
الاستنباط ومواضع حسنة - الخيرية -
الدع : ١٤٤ - ١٤٥
الخاتمة وأجزائها (= التحلص أو الخروج عند
الغرب) : ١٤٥ - ١٤٨ ، ١٦٦ - ١٦٧ ،
٢١٤ - ٢١٥

صحة التقسيم والاستيعاب : ٢١٤ العرف الفئوي
وأثره في البلاغة العربية : ٢٣٢ وما يليها
التدرج من الأدنى إلى الأعلى : ٢٣٠ - ٢٣٢
الالتفات ووجوه حسنة : ٢٣١ المعايير
البلاغية لحسن التلخيص (عند ابن سنان الخفاجي) :
٢٤٨ - ٢٤٩
وجوه حسن تأليف الكلام عند قدامة : ٢٤٩ -
٢٥١

موت الحب : ٤٨٤
موتى بلا قبور : ٥٨٤ - ٥٨٦
الموشحات : ٤٤٢ ، ٣٩٩
ميديا : ٦٦ ، ٦٧ ، ٧٥
الميلو دراما : ٣٣٥ ، ٥٤٢ ، ٥٤٤
مينون : ٣٧ ، ٣٨

(ن)

النظام (عند عبد القاهر) : ٢٧٦ ، ٢٦٤
النفسانية (مدرسة) : ٣٥٦ - ٤٦١ ، ٤٠٤ -
٤٠٧

نهاية الشيطان : ٥٥٢
الواقعية : ١٤ ، ٢٧٧ ، ٢٧٨ ، ٢٧٨ ، ٢٨٣ -
٢٩٣ ، ٣١٣ - ٣١٩ ، ٣٢٨ ، ٤٣٤ ،
٣٣٥ ، ٣٩٦ ، ٤٨١ - ٥٩٦ ، ٥٠٦ ،
٥١٢ ، ٥١٧ ، ٥٢٧ - ٥٢٨ ، ٥٣٤ ،
٥٤٨ ، ٥٦١ - ٥٦٢ ، ٥٦٤ ، ٥٦٦ ،
٥٦٥ - ٥٩٦ ، ٦١١ - ٦١٥ ، ٦١٦ -
٦١٧

الواقعية الاشتراكية والمادية : ٢٧٨ ، ٢٧٦ -
٢٨٧ ، ٢٩٣ ، ٣٣٩ ، ٤٥٦ - ٤٥٩ ،
٤٨٨ - ٤٨٩ ، ٤٦٨
الوجودية : ٢٧٢ ، ٣١٩ - ٣٢٥ ، ٣٢٦ -
٣٢٧ ، ٣٣٦ ، ٣٣٧ ، ٤٠٢ - ٤٠٨ ،
٤٥٩ وما يليها ، ٥٢٢ ، ٥٢٤ ، ٥٢٥ ،
٥٣٥ ، ٥٦٦

وجوه البلاغة (بين أرسطو والعرب) المثل وأنواعه :
١٠٥ - ١٠٨ القضاء وعلاقة الأقل بالأكثر

التمريف والتقسيم - القياس : ١٠٨ - ١١٢
الحقيقة والمجاز : ١١٥ - ١١٦ ، ٤٣٣ ، ٤٤٠
التعميد المنطقي والمعنوي ١١٦ - الألفاظ : ١١٦ -
الوضوح والجزالة والفراغة : ١١٦ - ١١٨ ،
١٢٣

الحمل المطرودة والمتقابلة - أنواع المقالة (لف
ونشر وطباق) : ١٢٠ ، ١٢٢ ، ١٢٦

وقائع الاقلية في حوادث تليماك : ٥٠٢	وحدة العمل الأدبي (بين أرسطو والعرب) ٤٥ ، ٤٧ ، ٧٧ ، ٧٠ ، ٣٧٣ ، ١٠ ، ١٠٤ ، ١٩٩
(٥)	وما يليها
هامارتيا : أنظر : خطأ	(عند بندو كروتشي) : ٣٠٧ - ٣١٢
هاملت : ٥٤٠ - ٥٦٠ ، ٥٧٠ - ٥٨٠ ، ٥٦١	(في النقد الحديث) : ٣٧٤ ، ٤٢١ -
(٥)	٤٢٣ ، ٤٥٢ ، ٥٢٢ ، ٥٢٣ ، ٦١٤
يوحنا كريستوف : ٥٠٥ - ٥٠٦	الوحدة الكاملة عند بودلير : ١٩٩ - ٣٠٣
يوليس : ٤٩٧ - ٤٩٨	الوصيفة : ٥٢٣
	الوضعة : ٣٠٨ - ٣٠٩

٣- فهرس الأعلام

(هامش) ٢٣٠ ، ٢١٥ ، ٢٠٦ - ٢٠٥ ،
 (هامش) ٢٣٢ ، ٢٣٣ - ٢٣٤ ، ٢٣٥ ،
 ٢٢٣ (هامش) ، ٢٥٦ - ٢٤٤ ، ٤١٨
 أبو حيان التوحيدى : ١٥٧
 أبو سليمان المنطق : ١٥٧
 أبو العلاء المعرى : ٤٢٣ - ٤٢٤ ، ٤٣٦ -
 ٤٣٧ ، ٤٩٦
 أبو عمرو بن العلاء : ١٦٥
 أبو عمرو الشيبانى : ٢٤٢ - ٢٤٧ ، ٢٤٦
 أبو نواس : ١٤٧ ، ١٦٤ ، ١٧٨ ، ١٧٩ ،
 ١٨٤ ، ١٨٩ ، ٢١٢ ، ٢١٦ ، ٢٢٦ ،
 ٢٢٥ ، ٢٢٦
 أبو هلال : ١١٠ ، ١٢٦ ، ٢٤٥ (هامش) ،
 ٤٣٣ (هامش)
 أبو ليوس : ٤٦٨
 أثنان دى سافيل : ٤٩٢
 أجاتون : ٥٦
 الأحوص : ٦٢
 الأختل : ١٨٦
 آدمون روستان : ٥٩٤ - ٥٩٥
 أديب مظهر : ٣٩٩ - ٤٠٠
 أرسطو : ١١ ، ١٣ ، ٢٥ ، ٢٦ ، ٢٧ ، ٣٦ -
 ٣٧ ، ٣٨ ، ٤١ - ٤٣ ، ٤٨ ، وما يليها -
 ١٥٦ ، ١٥٧ ، ١٥٨ ، ١٥٩ ، ١٦١ ،
 ١٦٦ ، ١٧٠ ، ١٩٤ ، ١٩٥ ، ١٩٨ ،
 ٢١٠ ، ٢٢٢ ، ٢٢٣ ، ٢٢٤ ، ٢٤٠ ،
 ٢٤٣ ، ٢٥٩ ، ٢٦٠ ، ٢٦٩ ، ٢٨٩ ،
 ٢٣٤ ، ٢٣٥ ، ٢٣٦ ، ٢٤٦ ، ٢٤٧ ،
 ٣٥٢ ، ٣٥٤ ، ٣٥٨ ، ٣٧٤ ، ٣٨٧ ،
 ٤٥٢ ، ٤٥٣ ، ٤٩٩ ، ٥٠٨ ، ٥١٠

(أ)

الأملى : ١٧٩ ، ٢١٣ ، ٢٤٤ - ٢٤٥
 أبان بن عبد الحميد اللاحق : ١٥٥ ، ٣١٢
 ابراهيم ناجى : ٣٥٨ ، ٤٤٩
 ابراهيم العرب : ٥٠١
 أبسن : ٥٤٣ ، ٥٧٥ - ٥٧٦ ، ٥٩٧ ، ٦٠٩ -
 ٦١١
 ابن الاثير : ١٥٢ ، ٢٤٨ ، ٢٤٩ ، ٢٥١ ،
 ٢٥٥ ، ٢٥٩ ، ٢٧٠
 ابن أبى داود : ١٨٣ ، ١٨٧ ، ١٨٩
 ابن أبى ربيعة : ١٨٤
 ابن خللكون : ٢٤٦ - ٢٤٧ ، ٢٥٦ ، ٢٧٣
 ابن رشد : ١٥٧ ، ١٥٩ - ١٦٠
 ابن رشيق : ١٧٠ - ١٧١ ، ٢٠٠
 ابن الرومى : ٢٣٤ - ٢٣٥ ، ٢٤٤ ، ٣٦٧ -
 ٣٦٨
 ابن سلام الحمصى : ١٦٦
 ابن سنان الخفاجى : ١٧١ ، ٢٤٨
 ابن سينا : ١٥٦ ، ١٥٧ ، ٤٩٧
 ابن طباطبا : ٢٠٠ - ٢٠١ ، ٢١١ ، ٢٥٣ ،
 ٣٥٩
 ابن طفيل : ٤٩٦ - ٤٩٨
 ابن العربى : ١٩١ ، ١٩٢
 ابن قتيبة : ١٣٨ (هامش) - ١٦٥ - ١٦٦ ،
 ٢٥٢ - ٢٥٣
 ابن الممتر (عبد الله) : ٢٠٩ ، ٤٢٠ - ٤٢١
 ابن الهبارية : ٥٩٥
 أبو العلاء المعرى : ١٥٩ (هامش) - ٣١٢ ، ٤٣٥
 أبو تمام : ١٥١ ، ١٦٤ ، ١٧٦ ، ١٣٥

ایلواری (بول) : ٤٠٢ - ٤١٣	٥٣٠ ، ٥٣٤ ، ٥٥٧ ، ٥٥٨ ، ٥٣٩ ، ٥٤٣
ایلیا أبو ماضی : ٣٦٩ ، ٣٨٥ ، ٤١٨ - ٤١٩	٥٤٣ ، ٥٥٠ ، ٥٥٣ ، ٥٥٤ ، ٥٩٦ ، ٥٩٨
(ب)	٥٩٨ ، ٦٠١ ، ٦٠٢ ، ٦٠٤ ، ٦٠٥ ، ٥٩٣
بابیت (ارفنج) : ٣٠٣ ، ٣٠٤	ازبرکراتس : ١٢٣ ، ١٢٩ ، ١٣١ ، ١٣٧
البحتری : ١٦٢ ، ١٦٥ ، ١٧٤ ، ١٧٥	اسخبلوس : ٢٦ ، ٥٣٩ ، ٥٣٩ ، ٥٨٢ ، ٥٨٤
١٣٤ - ١٣٥ (هاش) ١٨١ (هاش)	الاسکندر دوما : ٥٥٣
٢٠٦ ، ٢١٤ ، ٢١٤ ، ٢١٧ ، ٢٣٠ - ٢٣١	الأصفهانی (ابن أبي داود) : ١٨٧ - ١٩٠
٢٣١ (هاش) ٢٥٣ ، ٣٧٧ ، ٤١٨	الأحمص : ١٥١ ، ١٦٠ ، ١٦٧ ، ٢١٣ ، ٢٤٦
بدیع الزمان الحمدانی : ٤٩٥ وما یلیها	الأعشی : ١٦٤ ، ١٧١ ، ١٧٥ ، ٥١٣ ، ٥١٤
برجسون : ١٥	أفلاطون : ١١ ، ١٣ ، ٢٥ ، ٢٦ ، ٢٧ ، ٣٧
بریزون : ٢٤٤	٤٨ - ٥٠ ، ٥٧ ، ٦١ ، ٧٢ ، ٧٥
بریشت : ٣١٤ ، ٥٥١ ، ٥٥١ - ٥٥٥	٧٧ ، ٨٠ ، ٨٤ ، ١٤٩ ، ١٤٤ ، ١٥٧
٥٦٥ ، ٦٠٢ ، ٦٠٦ ، ٦١٥	١٥٨ ، ١٥٩ ، ١٩١ ، ١٩٢ ، ٢٢٤
بشار بن برد : ١٥٤ ، ١٨٧ ، ٢٢٦	٢٥٠ ، ٢٧٩ ، ٢٨١ ، ٢٨٤ ، ٢٨٥
بشر بن المعتمر : ١٥٤ ، ١٩٦ ، ٢٥٢	٣١٦ ، ٣٣٦ ، ٣٥٥ ، ٣٥٦ ، ٣٦٢
بشر فارس : ٦٠٨ - ٦١١	٣٦٥ ، ٤٥٢ ، ٣٦٥ ، ٤٦٦ - ٦٣١
بلزاک : ٢٧٨ ، ٢٩٢ ، ٣٠٨ ، ٣٠٥ ، ٣١٦	٦٣٢ ، ٦١٩ ، ٦٢٠ ، ٦٢٧
٤٨٥ - ٤٨٦ ، ٥٠٥ ، ٥٠٦ ، ٥٠٧	أکرمان : ٥٦٧
٥٠٨ ، ٥٠٩ ، ٥١٥ ، ٥١٧ - ٥١٨	آلان (فورنی) : ٣٠٩ ، ٣١٠
٥١٩ ، ٥٢٥ ، ٥٣١ ، ٥٣٥	البرکامی : ٥٢٤ ، ٥٢٥ ، ٥٣٥
بتدا : ٣٠٨	البن تیت : ٢٠٩ ، ٣٠٠
یوالو : ٦٠	الیوت (ت . س) : ٣٠١ - ٣٠٩ ، ٣١١
یوکاتیو : ٤٧١ - ٤٧٢	٣٥٤ - ٣٥٥ ، ٤٠٨
یومارشیه : ٢٤٨	امریء القیس : ١٦٢ ، ١٧٨ ، ١٨١ ، ١٧٢ -
پیرانجیه : ٣٢٨	١٩٣ ، ٢٠٢ ، ٢١٥ ، ٢١٤ ، ٢٣٨
بینت (ارنولد) : ٥٠٦	٢٤٥ ، ٢٦٥
بودلیر : ٢٤ ، ٢٨٨ - ٢٩٠ ، ٣٠٦ ، ٣٣٤	ای لویل : ٢٩٠
٢٤٧ - ٣٥٠ ، ٣٦٥ ، ٣٩٧ ، ٣٩٦	اناتول فرانس : ٣١٩ - ٣١٠
بولورلیتون (ادوارد جورج) : ٤٨١ ، ٤٨٢	اندریه بریتون : ٤٠١ - ٤٠٢ ، ٤٠٣
بئرونیوس : ٤٦٨	اندریه جید : ٣١٠ ، ٥٢٠
برودون : ٣١٣	أوجست کونت : ٣٠٨
باوند (ازرا) : ٣٠٢ - ٣٠٣ ، ٣٠٨	أوسکار وایلد : ٣٠٩ - ٣١١
بروست (مارسیل) : ٥١٥ ، ٥١٦ ، ٥١٧ -	أونوریه دورفیه : ٤٤٥ - ٤٤٦
٥١٨	

جیمی جوئیس : ٤٩٧ - ٤٩٧ ، ٥١٣

(ح)

حافظ ابراهيم : ٥٣٨

الحریری : ٤٩٨ وما يليها

حسان بن ثابت : ٢٠٩ ، ٢١٣ ، ٢٤٥

الخطبة : ١٥١ ، ١٦٢ ، ٢٤ ، ٢١٠

حمزة بن أبي شيمم : ١٨٣

حنانيه : ٥٣٦

حنين بن اسحق : ١٤٧

(خ)

خلف الأحمر : ٢٢٦

خليل حاروی (الأستاذ الدكتور) ٤٠٨ - ٤١٣

خليل شيبوب : ٣٨٠ - ٣٨١

خليل مطران : ٣٧٨ - ٣٧٩ ، ٣٨١ ، ٣٨٢

الخنساء : ٤٠٢ ، ٤٠٥

(د)

داشيل هامت : ٥٢٠ - ٥٢١

دانتة : ٣١٥

درديدن الصفة : ١٧٢

دستوفسكي : ٤٨٧ ، ٥٠٨ ، ٥٠٩ ، ٥١١ -

٥١٦ ، ٥١٧ ، ٥٢٧ ، ٥٣٠ ، ٥٣١ -

٥٣٢ ، ٥٣٥

دوس باسوس : ٥١٦ ، ٥١٩ ، ٥٢٠ ، ٥٢٨ -

٥٢٩ - ٥٣٠

ديدرو : ٦١ ، ٢٧٩ ، ٢٨٠ - ٢٨٥ ، ٣١٣ ،

٥٤١ ، ٥٩٤

ديكارت : ١٥

(ر)

راسين : ٣٣٥ ، ٣٦٢ ، ٤٧٨ ، ٥٤٠ ،

٥٤١ ، ٥٦٠ ، ٥٨٠ ، ٥٧٨ - ٥٧٩

الرافعي (مصطفی صادق) ٤١٤

راكان : ٥٤٧

بلا كور : ٣٠٢

بلوتوس : ٩٦

بنداروس : ٥٢

(بو ادغار الان) : ٢٩٠ - ٢٩١ ، ٣٥٧ ،

٣٥٩ (هامش) ٣٨١ ، ٣٩٦

بيراندلو : ٥٧٩ - ٥٨٠ ، ٦٢٣

(ت)

تشيخوف : ٥٥١ ، ٥٥٢ ، ٥٧٣ ، ٥٧٤ ،

٥٧٥ ، ٥٩٧ ، ٦١١ ، ٦٢٠

توفيق الحكيم (الأستاذ) : ٥٠٣ ، ٥٢٥ ، ٥١٩ ،

٥٦٣ ، ٦٠٨ ، ٦٥٩

توكليديس : ٤٦٦

تولستوي : ٣٢٢ (هامش) ٤٨٧ - ٤٨٨

تين : ٣١٢ ، ٣١٣ ، ٣١٤ ، ٣٢١ ، ٣٢٢ ،

٤٩٧ ، ٥٠٦

(ج)

الجاحظ : ١٢٢ (هامش) ١٢٣ ، ١٤٨ -

١٤٩ ، ١٥٠ - ١٥١ ، ١٥٤ ، ١٥٥ ،

١٥٦ ، ١٥٧ ، ١٩١ ، ١٩٩ ، ٢٠٤ ،

٢٢٦ ، ٢٤٦ ، ٢٥٣ - ٢٥٦ ، ٢٥٧ ،

٤٩٣ ، ٥٩٤

جالسورثي : ٥٣٨

جرير : ١٨٦

جعفر بن علي الحارثي : ١٨٠ - ١٨١

جليلة بنت مرة الشيباني : ٤٢٩ - ٤٣٠

جميل : ١٨٨ ، ١٩١ ، ٢٠٩

جوته : ٣١٥ ، ٤٧٠ ، ٥١٤ ، ٥٨٠

جوتييه (تيوفيل) : ٢٨٩ ، ٢٩١ ، ٣٠٦

جورجي زيدان : ٥٣٨

جورج دوهايل : ٥٠٣

جول رومان : ٤١٦ ، ٥٠٦ ، ٥٠٧ ، ٥٢٥

جول لوميتير : ٣٠٥

جون ستيوارت مل : ٣٠٨ ، ١

مفولتير : ٣٦٣

(ق)

قدامة بن جعفر : ١٠٩ - ١٢٢ ، ١٣١ ، ١٥٥ ،
١٥٦ ، ١٦٧ وما يليها ١٩٧ ، ٢١٠ ،
٢١٥ ، ٢٤٩ ، ١٥١ ، ٤٢٣ ، ٦٣٥ ،
٦٣٦ .

(ك)

كارلو جوزي : ٦٨٠ - ٦٢١ ،
كاستنياري : ٢٢١
كانكا : ٥٢٢ - ٤٩٠
كامل كيلاني سند : ٤٣٢ - ٤٣٣
كانت : ١٥٦ ، ٢٧٩ ، ٢٨٠ ، ٢٨٤ ، ٢٩٠ ،
٢٩٢ ، ٢٩٥ - ٢٩٦ ، ٢٩٦ ، ٣٢٨ ، ٤٣٤ -
٣٨٧ ، ٣٨٨ - ٢٩٦ ، ٣٨٦
كثير : ١٥٣ ، ١٨٦ ،
كروتشي : ٢٦٨ - ٢٧١ ، ٢٧٥ ، ٢٧٩ ،
٢٩٧ - ٣٠٢ ، ٣٠٣ ، ٣٢٨ ، ٣٤٨ -
٣٤٩ ، ٣٥١ ، ٣٥٢ ، ٣٦٣ - ٣٦٨
كزينوفون : ٥٨ ، ١١٠ ، ٤٦٤ ،
كليلة ودمنة : ٤٩٣ - ٤٩٦
الكندي : ١٤٨ ،
كوريسي (جوستاف) : ٣١٤
كورني : ٣٥٠ ، ٤٧٧ ، ٤٨٠ ، ٥٤٢ ،
٥٤٥ ، ٥٥٢ ، ٥٨١ ،

(ل)

لوكليردج : ٣٩١ ، ٣٩٢ - ٣٩٣ ، ٤٣٢
لابرويير : ٢٧٩ ، ٣٨٨ ،
لافاييت (مدام) : ٤٧٩ - ٤٨٠ ،
لافونتين : ٥٠١ - ٥٠٢ ،
لامارتين : ٣٩٢ ، ٣٩٣
لامب : ٣٣٨ ،
لسان الدين بن الخطيب : ٤٤٢ ، ٤٤٤ ،
السنج : ٥٤٦
لطف الخول (الأستاذ) : ١٢٠

(ع)

عبادة القزاز : ٤٤٣
عباس بن الأحنف : ٢١٣
عبد الرحمن بن أبي عمار : ١٧٢ - ١٧٣
عبد الرحمن الشراوى (الأستاذ) : ٥٠٤ ، ٥٣٦ ،
٦٢٩ - ٦٣٠
عبد الرحمن شكرى : ٤٨٣ ، ٤٤٥
عبد العزيز الجرجاني : ١٧٥ ، ٥٠٣
عبد القاهر الجرجاني : ١١٦ ، ١٢٨ ، ١٦١ ،
٢٣٠ ، ٢٣١ ، ٢٣٥ ، ٢٣٦ ، ٢٥٦ ،
٢٧٦ ، ٤٢٠ ، ٦٣٤
عبد الله بن الدمينه الخمى : ٤٢٩
عبد الوهاب البياتي : ٤٢٦ - ٤٢٧
عروة بن أذينة : ١٨٦
عزيز أباظة (الأستاذ) : ٣٥٦ ، ٦٠٧
القاد (الأستاذ عباس محمود) : ٣٦٩ - ٣٦٩ ،
٣٨٢ - ٣٨٣ ، ٣٨٥ - ٣٨٦ ، ٤١٨ ،
٤٢٠ ، ٤٢٢ ، ٤٢٤ ، ٤٤١
عل بن أبي طالب : ٩٥
عمر بن أبي ربيعة : ١٥٣ ، ٢٠٩

(ف)

فان وليم اكونور : ٣٠٤ - ٣١٤ ، ٣١٨
فرانسوا أوجيه : ٥٣٩
الفردوس : ٥٩٣
الفرزدق : ١٨٦
فرويد : ٣٥٩ - ٣٦٠ ، ٤٠٤ - ٤٠٥ ، ٤٨٨
فلويير : ٣٠٨ ، ٤٥١ ، ٥٣٣ ، ٥٢٥ ، ٥٣٠
فولكنر : ٥١٩
فيشته : ٢٨٨
فاليري : ٣٥٩ ، ٤٦٩ ،
فرجيل : ٣٣٧
فرلين : ٢٩٦
فكتور كوزان : ٢٨٩ ،
فكتور هوجو : ٢٣٦ ، ٥٤٣ ، ٥٤٤ ، ٥٧٤ -
٦٢٥ ، ٥٧٥

نزار قباني : ٤٤٧ (هامش)

نصر بن سيار : ١٨٤

نصيب : ١٥٣

نعمان عاشور (الأستاذ) : ٦١٣

(ه)

هرذر : ٢٥٣

همنجواي : ٥١٩

هنري بيك : ٥٦٠ - ٥٦١

هوارس : ٥٤

هولكرافت : ٤٨٣

هوميروس : ٢٨ - ٢٩ ، ٣٣ ، ٢٤ ، ٥٠ ، ٥٠

٥٦ ، ٥٧ ، ٧٦ ، ٨٨ ، ٨٩ ، ٩٠

ومايليا : ١٢٧ - ١٢٨ ، ١٢٩ ، ١٣٢ ، ١٣٣

١٣٣ ، ٤٢٤ ، ٥١٤

هيبل : ٥٤٦ ، ٥٧٢

هيجل : ١٥ ، ٢٧٨ ، ٢٩٤ - ٢٩٥ ، ٢٩٦ ، ٢٩٧

٣١٩ - ٥٩٦

هيرودتس : ٤٦٦

هيلدادوليتل : ٣٠٢

(و)

وردزورث : ٢٩١ - ٢٩٢ ، ٢٩٣

ولتر سكوت : ٥٠٤ ، ٥١٥

وليم هازلت : ٣١٠

ويلد (أوسكار) : ٢١٢

(ي)

يحيى بن نوفل الحبيري : ٢٠٩

يزيد : ١٩٢

يوجين أورنيل : ٥٣٤ - ٥٣٥ ، ٥٩٧ - ٥٩٨

يوريلس : ٢٦ ، ٢٧ ، ٢٨ ، ٢٩ ، ٣٠ ، ٣١

٣٢ ، ٣٣ ، ٣٤ ، ٣٥

يونج : ٣٥٢

يونسكو : ٥٥٤ ، ٥٥٥ ، ٥٥٦ ، ٥٥٧ ، ٥٥٨

يو كونت دي ليل : ٣١٦

لويس عوض (الدكتور) : ٣٩٣

ليبي برول : ٤٨٨

(م)

ماترلنك : ٦٧ ، ٦٨

ماتيو ارثولد : ٤٥٧

ماركس : ٢٣٥ - ٢٣٦ ، ٢٣٧ - ٢٣٨

مارلو : ٤٦٨

المتنبي : ١٧٩ ، ١٨٠ (هامش) ٢٠٩ ، ٣١٢ ، ٣١٣

٢١٥ ، ٢٢١ ، ٢٢٨ ، ٢٤٣ ، ٢٤٤ ، ٢٤٥

مئي بن يونس : ١٥٧ ، ١٥٨

مجنون ليلي (قيس بن الملوح) : ١٩١ ، ١٩٢

(هامش) : ٢٢٠ ، ٢٢٨ ، ٢٢٣ ، ٢٢٤ - ٢٢٥

٤٠٩

محمد عثمان جلال : ٥٠١ ، ٥٠٣

مدم دي ستال : ٤١

مسلم بن الوليد : ١٦٤ ، ٢٠٣ ، ٢١٨ ، ٢٤٣

(هامش)

معاوية : ١٩٥ ، ٢٠٩

ملارميه : ٣٩١ ، ٤٤٥

المنفلوطي : ٥٠٣ - ٥٠٤

منكن : ٣٠٣ ، ٣٠٤

موجام : ٧٥

موريالك : ٥٢٨ ، ٥٢٩ ، ٥٤٧ ، ٥٢٨

مولير : ٥٣٨ ، ٣٦١ ، ٥٦١ ، ٥٧٩ ، ٥٨٠

مونتياور : ٦٠

المويلحي : ٥٠٠ - ٥٠١

ميخائيل نعيمة : ٣٧٨ - ٣٧٩ ، ٣٨٥ - ٣٨٦

(ن)

النافذة : ١٧١ ، ٤٣٠

نازك الملائكة : ٤٣١

نجيب محفوظ (الأستاذ) : ٥٠٤ ، ٤٠٥ ، ٥١٧ ، ٥١٨

٥٢٧ ، ٥٢٨ ، ٥٢٩ - ٥٣٠ ، ٥٣١ ، ٥٣٢

٥٥٢ ، ٥٥٣

٤- فهرس الموضوعات

الموضوع	الصفحة
تقديم	٢ - ٣
مقدمة	٩ - ٢٤

الباب الأول : النقد اليوناني

لنقد قبل أفلاطون	٢٥ - ٢٧
نقد أفلاطون	٢٧ - ٣٨

نقد أرسطو

الفصل الأول - اللغة عند أرسطو .	٣٩ - ٤٧
الفصل الثاني - نظرية المحاكاة والشعر عند أرسطو	٤٨ - ٦١
فنون المحاكاة ٤٨ - ٥٠ - مفهوم الشعر ٥٥ - ٥٨ نشأت ٤٨ - ٥٥ - المحاكاة ٥٥ - ٥٦ طرق المحاكاة ٥٦ - ٥٨ تصوير الممكن والمستحيل في الشعر ٥٩ - ٦١ المحاكاة بعد أرسطو ٦٢ - ٦٣ أجناس الشعر الموضوعي عند أرسطو : المرحية والملحنة ٦٢	
(أ) المأساة مفهومها وأجزائها	٥٨ - ٥٩
١ - الحكاية أو المراقبة ٦٥ - ٧٢ الوحدة العضوية في الحكاية في المأساة ٧٢ - ٦٦ أجزاء الحكاية	
في المأساة : التحول ، التعرف ، العقدة ، الحل ، داعية الألم ٦٢ - ٧٢ .	
٢ - الأخلاق في المأساة : معناها وشروطها ٧٢ - ٨٠ الفرض من المأساة وصلته بالخطأ (الممارتيا) ٧٩ - ٨٠ نظرية التطهير ٨٠ - ٨٣ - ٣ - الفكرة في المأساة ٨٤ - ٨٥ .	
(ب) الملهة : مفهومها وأسسها الفنية والفروق بينها وبين المأساة .	٨٦ - ٨٩
(ج) الملحنة : مفهومها وأسسها الفنية وصلاتها بالمأساة .	٩٠ - ٩٣
الفصل الثالث	٩٤ - ١١٣
غاية أرسطو من بحثه في الخطابة ٩٥ - ٩٦ الخطابة والمنطق ٩٦ - ٩٨ الخطابة والشعر ٩٨ - ٩٩ أنواع الخطابة ٩٨ - ٩٩ أنواع المحاجة الخطابية والحجج الفنية ٩٩ - ١٠٠ البراهين الخلقية الذاتية ١٠٠ - ١٠٣ البراهين المنطقية الموضوعية : المثل والقياس المضمر وأنواعها البلاغية ١٠٣ - ١١٢	

الموضوع	الصفحة
الفصل الرابع - الأسلوب وأجزاء القول عند أرسطو	١٤٩-١١٢
١ - مقتضيات الأسلوب :	
(قيمة الأسلوب الجمالية وأنواعه ١١٤ - ١١٥ خصائص الأسلوب العامة : الصحة والوضوح والدقة ١١٥ - ١٢٠ أسلوب الشعر وأسلوب النثر وما يتصل بهما من وجوه بلاغية ١٢٠ - ١٢٤ الابتكار في الأسلوب ١٢٤ المجازات والاستعارات عند أرسطو وأثرها في البلاغة العربية ١٢٩ - ١٣٢ أسلوب الخطابة وأسلوب الكتابة ووجوه بلاغية تتصل بمقتضى الحال فيها ١٣٢ - ١٣٥ .	
٢ - أجزاء القول ١٣٣ - ١٤٩ (المقدمة وما يتصل بها من وجوه بلاغية وما يقابلها عند العرب ١٣٣ - ١٣٤ الفرض والقصة الخطابية ١٣٤ - ١٣٦ البراهين الخطابية والفرض منها ١٣٦ - ١٣٨ الاستفهام ووجوه حسنة ١٣٨ - ١٣٩ السخرية والدعابة ١٣٩ - ١٤٠ الخاتمة ١٤٠ وسائل خطابية في الأسلوب ١٤٠ - ١٤٩) .	
مكانة أرسطو في النقد القديم والنقد العربي	١٤٩ -

الباب الثاني : النقد عند العرب

الفصل الأول - نشأة النقد العربي ومدى تأثيره بأرسطو - عمود الشعر .	١٥٠-١٧٤
نشأة النقد العربي وتأثيره بمفهوم المحاكاة والخيال عند أرسطو .	١٥٦-١٦١
عمود الشعر - مقوماته ومصدرها وقيمتها الفنية .	١٦١-١٦٨
الفصل الثاني - الأجناس الأدبية	١٦٩-٢٠٨
نظرة نقاد العرب إلى الأجناس الأدبية .	١٦٩-١٧٦
(أ) أجناس الأدب الشعرية عند العرب .	١٦٩-١٧٠
المدح ١٧٠ - ١٧١ - صفات المدح ورأى قدامة ونقده ١٧١ - ١٧٨ مطالع القصائد ١٧٨ - ١٨١ - النزل ١٨٢ - ١٨٥ - الفزل اللاهى ١٨٥ - ١٨٨ - الفزل العذرى ١٨٨ - ١٩٣ - نقد ابن أبي داود للفزل العذرى ١٩٣ - ١٩٥ - الفزل الصوفى ١٩٣ - ١٩٥ - ١٨٨ - ١٩٣ .	
(ب) أجناس الأدب النثرية	١٩٦-١٩٧
الخطابة : أنواعها ونقدها ١٩٦ - ١٩٧	
الفصل الثالث - تنظيم أجزاء القول في النقد العربي	٢٠١-٢١٠
وحدة العمل الأدبي في النقد العربي القديم ١٩٨ - ١٩٩ النقد العربي والوحدة العضوية في الشعر - وحدة القصيدة العربية ١٩٩ - ٢٠٨ وجوه البلاغة المتصلة بوحدة القصيدة ٢٠٩ - ٢١٠	
الفصل الرابع : الأهداف الإنسانية للأدب في النقد العربي في النثر ٢١١ - في الشعر ٢١١ - ٢٢٥	٢١١-٢٢٥
٢١٢ - مفهوم الصدق عند نقاد العرب القدامى وتقويمه ٢١٢ - ٢١٤ وجوه البلاغة	

الصفحة

الموضوع

المتصلة بالصدق وقيمتها ومواضع حسنها : المبالغة وأنواعها والتخيل ٢١٤ - ٢١٨
تقويمها ٢١٨ - ٢٢٥ .

الفصل الخامس - قيمة الوجوه البلاغية في النقد العربي أرسطو والوجوه البلاغية ٢٢٦ - ٢٢٩ نشأة ٢٢٩ - ٢٤٠
الوجوه البلاغية في اللغات ٢٢٦ - ٢٢٧ عناية نقاد العرب بها ٢٢٧ منبج العرب ومنبج
أرسطو فيها ٢٢٧ - ٢٢٩ - المرف القوي وأثره في النقد العربي ٢٢٩ - ٢٣٢ -
تقويم هذا المرف وتقسيمه ٢٣٣ - ٢٣٦ - محاذاة الأقدمين وأزمة التجديد ٢٣٦ -
٢٣٩ - السرقات وموقف النقد العربي منها ٢٣٩ - ٢٤٠

٢٤١ - ٣١٠

الفصل السادس - اللفظ والمعنى .

موقف أرسطو من مسألة اللفظ والمعنى ٢٤١ - ٢٤٣ موقف نقاد العرب من المسألة ٢٤٣
أنصار المعنى وخصمهم ٢٤٣ - ٢٤٦ أنصار اللفظ ٢٤٦ - ٢٥٣ معايير حسن اللفظ
عند ابن سنان الخفاجي ٢٤٦ - وجوه حسن الكلام وما يتصل بهم من وجوه بلاغية عند
قدامة ٢٤٧ - ٢٤٩ - التسوية بين اللفظ والمعنى ٢٥٠ - ٢٥١ - أصالة الخافض في
تقديمه اللفظ على المعنى ٢٥٢ - ٢٥٤ - موقف عبد القاهر ٢٦٨ رده على أصحاب اللفظ
من سابقه ٢٥٦ - ٢٦٢ - نظرية عبد القاهر في النظم والصورة الأدبي وتقويمه الكلام
بالملاقات في التركيب ٢٦٢ - ٢٧٠ - التقويم الجمالي وصلته بالمفصّل عند القاهر
٢٧٠ - ٢٧٤ عبد القاهر وبندتو كروتشي ٢٧٤ - ٢٧٦ .

الباب الثالث : النقد الأدبي الحديث

٢٧٧

الفصل الأول - أسس الجمال الفلسفية للنقد الحديث

المدارس الفلسفية والمذاهب الأدبية والتقديرية ٢٩٢ - ٢٩٥ .

٢١٠ - ٢١٣

١ - الفلسفة المثالية والنقد الحديث

٢٨٠ - ٢٨٥

(١) ديبرو والنقد الحديث

٢٨٥ - ٢٩٠

(٢) كانت ونظرياته الجمالية وتقويمها

تيوفيل جوتييه والفن للفن وتأثيره بكانت ٢٩١ - ٢٩٢ ادجار الان بو ٢٩٢ -
٢٩٣ - بودلير ونظريته في الوحدة الكاملة ٢٩٣ - ٢٩٦ .

٢٩٦ - ٢٩٩

(٣) هيجل ونزعت بالثالية نحو الواقع

٢٩٩ - ٣١٣

(٤) بندتو كروتشي ونظرياته الجمالية

(٥) مدارس النقد الأميركية (المدرسة التصويرية مدرسة النقد الحديثة - مدرسة النزعة

٣١٤ - ٣١٦

الإنسانية الجديدة) .

٣١٦ - ٣١١

ت . س . اليوت

٣١١ - ٣٤٣

المدرسة التأثيرية نتيجة للفلسفة الجمالية المثالية - مبادئها ونقدها .

الموضوع	الصفحة
٢ - الفلسفة الواقعية ومبادئها العامة	٣١١-٣١٣
(١) فلسفة السانسيونيين الاشتراكية وتأثيرها في جوزيف برودون .	٣١٤-٣٢٥
(٢) الفلسفة الوضعية وتأثيرها في زولا - نقدتين	٣٢٠-٣٢٩
(٣) الفلسفة الواقعية المادة ونقدها	٣٢١-٣٢٤
(٤) الاشتراكية الغربية وفلسفة الوجوديين وصلتها بالفلسفة السلوكية .	٣٢٦-٣٣٢
٣ - نتائج نقدية عامة لهذه الفلسفات وتقويم لها صلات الأدب المختلفة بالحياة الاجتماعية	٣٢٨-٣٤٧
وتأثيرها في النواحي الجمالية .	٣٢٠-٣٣٥
الجمال الطبيعي والجمال الفني في فلسفات الجمال .	٣٣٧-٣٤١
المضمون والشكل في ضوء هذه الفلسفات .	٣٤١-٣٤٣
الفصل الثاني - الشعر	٣٤٢-٣٥٦
١ - نشأته ٣٤٢ - ٣٤٧ - الإلهام في الشعر عند العرب وأفلاطون ٣٤٧ - ٣٤٨ - أرسطو والصنعة ٣٤٨ - كتاب عصر النهضة والإلهام ٣٤٨ - ٣٤٩ الكلاسيكيون والرومانتيكيون ٣٤٥ موقف النقاد المحدثين من قضية الإلهام والصنعة ٣٤٩ - ٣٥٠ كروتشي ٣٥٠ - ٣٥١ الإلهام منذ فرويد وطابعه العلمي ٣٥١ - ٣٥٢ تطور مفهوم الشعر واختصاصه بالشعر الغنائي في العصر الحديث ٣٥٢ - ٣٥٦	
٢ - مفهوم الشعر في العصر الحديث	٣٥٧-٣٦٣
التعريف الحديث للشعر ٣٥٧ - ٣٥٨ - لغة الشعر ولغة النثر ٣٥٨ - ٣٦١ - الشعر التعليمي وشعر الملاحم وصلتهما بالشعر الغنائي ٣٦٢ - التجربة الذاتية والفكر ٣٦٢ - موضوعية الذاتية عند بندتو كروتشي ٣٦٢ - ٣٦٣ .	
٣ - التجربة الشعرية	٣٦٤-٣٩٤
معنى التجربة الشعرية ٣٨٤ - ٣٨٥ - مفهوم الصلق في التجربة الشعرية ٣٨٧ - ٣٨٨ ، مضمون التجربة الشعرية وقيمتها في تقويمها ٣٨٨ - ٣٩٣ - رأى بندتو كروتشي ٣٩٣ - ٣٩٥ .	
٤ - الوحدة العضوية	٣٧٣-٣٨٦
معنى الوحدة العضوية ٣٧٣ - ٣٧٥ - لا وحدة عضوية في القصيدة التقليدية ٣٧٥ - ٣٧٧ - أثر الوحدة العضوية الجمالي في بناء القصيدة الحديثة ٣٧٧ - ٣٧٩ الوحدة العضوية عند الرمزيين ٣٧٩ - ٣٨١ - الدعوة إلى الوحدة العضوية في الشعر العربي الحديث ٣٨١ - ٣٨٣ الفرق بين الوحدة العضوية في القصيدة وفي المسرحية ٣٨٣ - ٣٨٦ .	
٥ - صياغة الشعر	٣٨٦-٤٤٨
أولا - أهمية الصياغة في الشعر وتأثرنا فيها بالمعايير الجمالية العالمية للشعر الحديث ٣٨٦ -	

٣٨٨ - الخيال ومعناه حديثاً ٣٨٨ - ٣٨٩ - الخيال والصورة عند الرومانتيكيين
٣٨٩ - ٣٩٣ - عند البرناسيين ٣٩٣ - ٣٩٥ - عند الرمزيين ٣٩٦ - ٤٠١
عند السرياليين ٤٠١ - ٤٠٤ المدرسة النفسانية ٤٠٥ - ٤٠٨ - التمييزية في الشعر
الفنائي ٤٠٨ - ٤١٣ - عند الوجوديين ٤١٣ - ٤١٧ نتائج عامة لدراسة الصورة
في الشعر الحديث ٤١٧ - ٤٣٢ الميارات المجازية والصورة ٤٣٢ - ٤٣٣ العنصر
القصصي في الشعر وصلته بالصورة ٤٣٣ - ٤٣٤ -

ثانياً - موسيقى الشعر : الإيقاع والوزن ٤٣٥ - ٤٣٦ الإيقاع في داخل البيت « الترسيع »
٤٣٧ - لزوم ما لا يلزم ٤٦٤ - دعوى الرتبة في الوزن التقليدي ووسائل تفاديها
بالدلالات الصوتية الجمالية ٤٣٧ - ٤٤١ البحر وموضوع القصيدة ٤٤١ - ٤٤٢
القافية ونقدها ٤٤٢ - ٤٤٤ - التجديد في أوزان الموشحات ٤٤٤ - ٤٤٦ -
الفرق بينها وبين التجديد في أوزان الشعر الحديث - حجج المحدثين في التجديد في
الوزن وعرضهم - صلة الدعوة بالرمزية ٤٤٦ - ٤٤٩ .

٤٤٩-٤٦٥

٦ - التزام الشاعر

الشعر الخالص ٤٥٠ - ٤٥٤ - الشعر للشعر ٤٥٤ - ٤٥٨ - التزام الشاعر
وموقف الواقعية الاشتراكية والوجودية منه ٤٥٨ - ٤٦٥ .

٤٦٣

الفصل الثالث - القصة

٤٦٤-٥٠٤

١ - تطور القصة

(١) تطور القصة في الآداب الأوروبية : الأدب القصصي في الآداب القديمة وطابعه
المالحى ٤٦٤ - ٤٦٨ قصص المغامرات الملحمية ٤٦٨ - ٤٧٥ - قصص الفروسية
٤٧٥ - ٤٧٥ - معارضة سرفاتس لها ٤٧٣ - ٤٧٥ - قصص الرعاة ٤٧٥ -
٤٧٨ قصة الشطار وتأثيرها بالمقامات العربية ٤٧٨ - ٤٧٩ قصص التحليل النفسي
٤٧٩ - ٤٧١ - قصص المغامرات الحديثة وطابعها الهجائي الاجتماعي ٤٨٢ - ٤٨٣
قصص القضايا الاجتماعية عند الرومانتيكيين ٤٨٣ - ٤٨٥ المذهب الواقعي والطبيعي
في القصة ٤٨٥ - ٤٩٠ - قصص التحليل النفسي الحديثة ٤٩٠ - ٤٩٥ الاجتماعي
والفردى في القصة الحديثة ٤٩١ - ٤٩٣ - القصص الجوليسية ٤٩٣ - ٤٩٤ .

(٢) تطور مفهوم القصة في الأدب العربي ٤٩١ - ٤٩٣ الأدب القصصي العربي القديم
الأصيل والمترجم : كلية ودمنة ٤٩٣ - ٤٩٤ ألف ليلة وليلة ٤٩٤ - ٤٩٥ المقامات
٤٩٦ - ٤٩٦ - رسالة الغفران ٤٩٦ - ٤٩٦ - حتى بن يقطين ٤٩٦ - ٤٩٨ - نكتة
القصة الفنية الحديثة في الأدب العربي وأصوارها ٤٩٨ - ٥٠٤ .

٥٠٤-٥٢٦

٢ - الحكاية في القصة

التجربة الإنسانية ٥٠٤ - ٥٠٥ - معنى انصديق في الشعة ٥٠٥ - ٥٠٦ مؤخر
الحكاية ٥٠٦ - ٥١٠ - الوحدة العضوية ووحدة المسرح ٥١٢ - ٥١٦ - طرق

عرض القصة والملاحب الأدبية فيها ٥١٦ - ٥١٨ - معنى الموضوعية والصراع في
للقصة ٥١٨ - ٥١٩ الحديث النفسى ٥١٩ - ٥٢٠ - أثر النزعة السلوكية في
الحكاية القصصية ٥٢١ - المادية التصويرية ٥٢١ - ٥٢٢ التصوير الانشائي
٥٢٢ - ٥١٥ الايقاع في الحكاية القصصية ٥٢٥ المجال والبيئة ٥٦١ الطابع الموضوعى
٥٢٦ - ٥٢٧ قصص الأجيال ٥٣٧ - ٥٢٨

٥٢٧-٥٢٦

٣ - الأشخاص في القصة

الأشخاص في القصة وصلتهم بالواقع ٥٢٦ - ٥٢٩ الشخصيات ذات المستوى
الواحد ٥٢٩ - ٥٣٠ الشخصيات النامية وكيفية تصويرها ٥٦٨ - ٥٣١
دستوفسكى وسارتر ٥٣١ - ٥٣٣ - مسألة البطل في القصة وأدب المواقف ٥٣٣ -
٥٣٧ .

٥٢٩-٥٣٦

الفصل الرابع - الاتجاهات العالمية في المسرح بعد أرسطو

٥٤٩-٥٥٨

١ - موت المأساة ونشأة الدراما الحديثة

المهابة والمأساة عند أرسطو ٥٣٧ - المأساة عند الكلاسيكيين ٥٣٨ - الفرق بين
المأساة الكلاسيكية والمأساة القديمة ٥٣٦ - ٥٣٩ - الخطأ (الهامارتيا) عند أرسطو
والكلاسيكيين ٥٣٩ - ٥٤٣ - المهابة في الكلاسيكية والفرق بينها وبين المهابة
القديمة ٥٤٣ - ٥٤٤ ملهابة البطولة والمأساة اللاهية ٥٤٥ الدراما الرومانتيكية
٥٨٣ - ٥٤٥ - الميلو دراما ٥٤٦ - ٥٤٨ الواقعية والدراما الحديثة ٥٤٨ - ٥٤٩
موت المأساة دون العنصر المأسوى ٥٤٩ .

٥٩٧-٥٤٩

٢ - الحكاية - الحدث

الاتجاه الأرسطى والكلاسيكى في تركيز الحدث ٥٤٩ - ٥٥٢ - أثره في بعض
المسرحيات العربية ٥٥٢ - ٥٥٣ - المنطق الدراى للحدث والفرق بينه وبين
القصة ٥٥٣ - صعوبة تحويل القصص إلى مسرحيات ٥٥٣ - ٥٥٤ - استبدال
الحدث بالحالات النفسية عند تشيخوف ٥٥٤ - ٥٥٥ - المسرح الملحمى عند بريشت
ومعناه ٥٥٥ - ٥٦١ - نقده والتثليل له ٥٥٨ - ٥٦٠ - المنظر الكبير في الحكاية
٥٦١ - ٥٦٢ التخصص والتعميم في الحدث بين الكلاسيكية والرومانتيكية والواقعية
٥٦٢ - ٥٦٥ موقف المذهب الرمزي ٥٦٥ - ٥٦٧ منطق الواقع والفرق بينه وبين
الديالككتية في الحدث ٥٦٨ - ٥٧٩ المذهب التيميرى والحدث ٥٧٠ - ٥٧١ -
سّر تدبيرك طليعة التعبيرين ٥٧١

٥٧٧-٥٦٨

٣ - الشخصيات - الأبعاد - الصراع

ارتباط الشخصيات بالحدث المسرحي ٥٦٥ - أسس جودة تصوير الشخصيات فيها
٥٦٨ - ٥٧٠ - الصراع ٥٧٠ - ٥٧١ - ارتباطه بالواقع ٥٧١ - ٥٧٢ -
موقف الرومانتيكيين والواقعيين ٥٧٢ الأبعاد وقيمتها الفنية ٥٧٣ - ٥٧٨ -

الموضوع

الصفحة

تشخوف والبعد النفسى ٥٧٦ - ٥٧٧ لويجى بيراندلو ٥٧٧ - ٥٧٨ -
سترندبيرج ٥٧٨ أبس ٥٧٨ - ٥٧٩ .

٤ - الموقف الدرامى ومسرحيات المواقف ٥٧٨-٥٩٢

الموقف قديماً وحديثاً ٥٧٨ - ٥٨١ - الموقف المسرحى ٥٨١ - ٥٨٢ القوى
المسرحى وصورها ٥٨٢ - ٥٨٤ الموقف الدرامى والفرق بينه وبين الموقف
الملحمى ٥٨٤ - ٥٨٦ معنى المسرح الملحمى عند بريشت ٥٨٧ - الصموية الفنية
في المسرحيات ذات الطابع الملحمى وكيف ذلها كبار الكتاب ٥٨٧ - ٥٩١ -
مسرحيات المواقف في العصر الحديث ٥٩١ - ٥٩٢ - سارتر ومسرحيات المواقف
٥٩٢ - ٥٩٣

٥ - الفكرة وصراع الأفكار ٥٩٢-٦١١

الفكرة في المسرحيات اليونانية ٥٩٣ - في المسرحيات الكلاسيكية ٥٩٤ - دعوة
ديندرو ٥٩٤ - عند الرومانتيكيين والامتداد الخارجى للصراع الفكرى ٥٩٤ -
٥٩٥ تعميق البعد الاجتماعى عند الواقعيين ٥٩٥ - ٥٩٦ الصراع الفكرى الديالكتي
في المسرحيات الحديثة ٥٩٦ - ٥٩٧ - صراع الوجود في مختلف مظاهره ٥٩٨ - مأساة
الجميع في انزال الرعى الفردى ٥٩٨ - الصراع الإنسانى في أوسع مداه ٥٩٨ -
٥٩٨ المسرح الملحمى والصراع الفكرى باثارة الشعور ٦٠١ - ٦٠٣ - وسائل
التغريب عند بريشت ٦٠٣ - ٦٠٥ لايد في مسرح الفكرة من إثارة الشعور ٦٠٥ -
٦٠٦ - صراع الأفكار والطبقات في المسرحيات العربية الحديثة والتتمثيل لها من
إنتاجنا المعاصر ٦٠٦ - ٦١١

٦ - الحوار والأسلوب ٦١٢-٦٢٧

معنى الأسلوب وأهميته في المسرحية ٦١٢ - الجملة المسرحية ٦١٣ - الجملة المسرحية
والحوار ٦١٣ - هدم الجدار الرابع والحوار ٦١٣ - ٦١٤ - الوظيفة الدرامية
لحوار ببنائاته المسرحية ٦١٤ - الواقعية لا تهمل العناية بالأسلوب ٦١٤ - ٦١٥
مراعاة الواقع واستتقاق لسان الحال ٦١٥ - ٦١٦ - المسرحيات الشعرية وصلتها
بالواقعية ٦١٦ - رأى التمييزين وبريشت ٦١٦ - ٦١٧ المسرحيات الشعرية في
أدبنا الحديث ٦٢٠ - ٦٢٢ الوظيفة الدرامية للغة المسرحيات العالمية الحديثة ٦٢٢
النزعة المضادة للمسرح والمعنى الدرامى للحوار فيها ٦٢٢ - ٦٢٥ - العامة والفصحى
في المسرحية ٦٢٥ - ٦٢٦ - اللغة الوسطى في المسرحيات العربية ٦٢٦ - ٦٢٧ .

٦٢٦-٦٢٨

خاتمة البحث

٦٢٧

١ - فهرس أم المراجع

٦٤١-٦٣٨

(أ) المراجع العربية

٧٤٨-٦٤٢

(ب) المراجع الأجنبية

٦٥٥-٦٤٩

٢ - فهرس المعارف

٦٧١-٦٥٦

٣ - فهرس الأعلام

يسر دار نهضة مصر أن تواصل رسالتها الثقافية الأصيلة وتقدم
لقرائها الكرام بعضاً من مؤلفات الدكتور/ محمد غنيمس هلال كعلامة
بارزة من علامات الأدب العربى . منها :

١- فى النقد المسرحى :

يسبح فيه المؤلف بين نصوص الأدب المسرحى ويتناولها بالنقد والتحليل
برؤية واعية ورسوخ متمكن ... ويتعرض لعوامل بنائها ومصادرها ويدعم ذلك
بسرود ووعى تاريخى أصيل كما يعتمد على المقارنة والنقد الفلسفى ..
ويستعرض ذلك بكشف مصادر شوقى فى «مصرع كليوباتره» ، وأزمة
الضمير فى مسرحية سارتر « سجناء التونا » .. ويتعرض لمشكلة هامة فى
المسرح ألا وهى «المسرح بين الفصحى والعامية» .

٢- المواقف الأدبية :

دراسة نقدية مقارنة ، يبرز فيها المؤلف مفهوم المواقف الأدبية ومعنى
الموقف العام فى النقد الحديث ، والموقف الملحمى أو القصصى .
إن هذه الدراسة بالغة الأهمية . لأنها تمثل سطوراً من فرع من فروع
الدراسات المقارنة وفيما يخص أدبنا الحديث .

تأهيا معاصرة في الأدب والنقد:

إضافة خصبة وعميقة لمؤلفه ، في رسالته النقدية ، والتي تتمثل في بناء النقد على أساس علمي موضوعي يقضى لاذاتية الناقد أو يتحكم فيه. وأن يمزج الناقد بين الآراء والنظريات أو يتجاوزهما ليبتكر جديدا في إطار إحاطته بتراث الإنسانية ، وأن تكون الجهود الصادقة والجادة في خدمة الوطن والإنسانية .

ما الأدب:

جان بول سارتر ، ترجمة وتقديم: محمد غنيمي هلال

لبيان أهمية هذا الكتاب نعرف أن المترجم قصد به سد نقص في مجال النقد الأدبي إذ يقدم من خلاله أهم نص في أدب الالتزام أو أدب المواقف إذ يمثل في أسسه العامة الاتجاه الغالب على النقد العالمي في العالم الغربي ويستشهد عليه بأدب كبار الكتاب المعاصرين في أوروبا وأمريكا موضحا فلسفة الالتزام وجلاء معالمها الفنية وحدودها الاجتماعية كما عرض المترجم لما فيه من إشارات تاريخية وعلق على ما ذكره فيه من النصوص أو الكتب أو المؤلفين والشخصيات الأدبية .

ونحن حريصون كل الحرص أن نزود عالم المعرفة بكل قيم ونافع ..
والله حسبنا .. وهو من وراء القصد .

الناشر

الأدب هو مجموعة مشاعر وأحاسيس يسجلها الأديب في لمسات شعرٍ أو
خطابةٍ أو نثرٍ أو قصةٍ أو نندٍ بالعبسيرة فهي حواطر ممتدة في الآفاق يرتشفها ذوو
الرؤى المعبرة والنظرات الواعية .

والدكتور / محمد غنيمي هلال

علامة من علامات الأدب العربي ولمسة فنية ضافية الذبول على كل أدباء
العصر . . ورحلته في عالم الأدب لم تخلق منه أديبا فحسب ، بل طوعت منه
ناقدا محللا نابغا في مملكته الأدبية .

وتفخر دار نمضة مصر أن تهدي لقراءها الكرام أقيم ما خط قلم الأديب
الراحل ؛ إسهامًا منها في ثقل المكتبة الأدبية في العالم العربي أجمع .

مؤلفات

د. محمد

غنيمي

هلال

● الأدب المقارن

● دور الادب المقارن

● في النقد التطبيقي والمقارن

● دراسات أدبية مقارنة

● النماذج الإنسانية في الدراسات الأدبية المقارنة

● النقد الأدبي الحديث

● في النقد المسرحي

● قضايا معاصرة في الأدب والنقد

● انمواقف الأسبوية

● دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده

● ليلي والمجنون . . أو «الحب الصوفي»

● الرومانتيكية

● الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية

● ما الأدب ؟ جان بول سارتر

ترجمة / محمد غنيمي هلال

